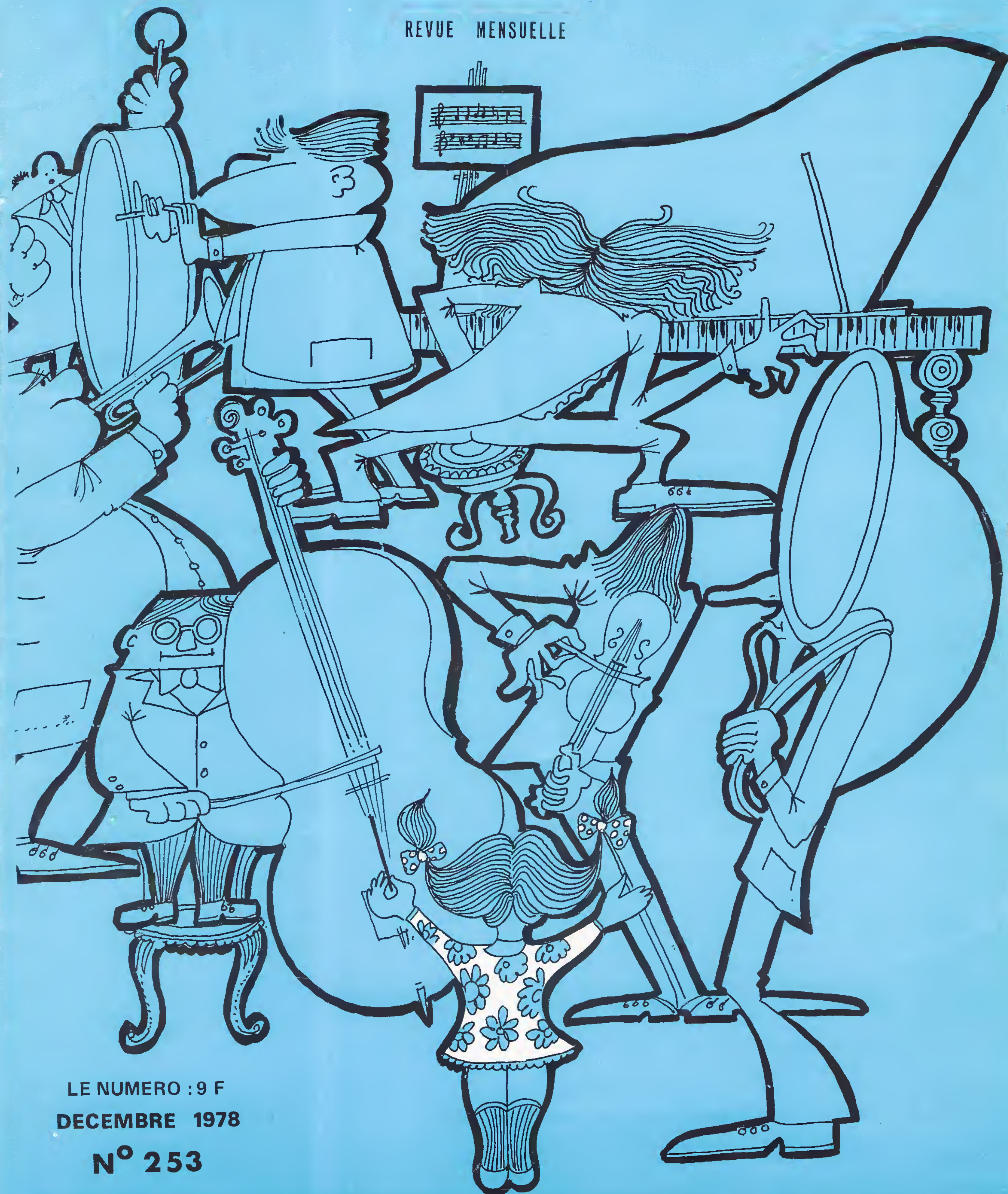
L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 9 F
DECEMBRE 1978
N° 253

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

● Fondateur : **R. VIEUXBLE**

● Directeur : **J. DEIT**

(*) C'est à **M. Musson,** 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 70	F. 85 —
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 90	F. 105 —
Abonnement de soutien		F. 120 —

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son echéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule)	F. 9
Education Musicale et Suppl. Iconographique	F. 12

DIRECTION :
E.G.P.: 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

35 ème Année No 253

DECEMBRE 1978

SOMMAIRE

Notre supplément iconographique par A. MUSSON ... 73

L'Audition de Musique par G. CHANEL et J. LE-NOBLE ... 75

Aspects de Saint-Saëns par M. DAUPS ... 81

Cto en La mineur

Les Musiques actuelles par P. PITTION (Suite) ... 85

Schubert après Schubert par P.G. LANGEVIN (Fin) ... 89

Bibliographie ... 95

Notre discothèque par J. MAILLARD ... 97

« Poivre et Sel » ... 102

Informations diverses ... 105

LA MUSIQUE

Cette gravure de VERMEULEN *d'après un dessin de* MIGNARD : *la* **MUSIQUE** *représentée par une femme jouant de la lyre et assise sur un globe , au milieu de Génies forment un concert de voix et d'instruments.*

Le frontispice des Pièces de clavecin de Jean-Henry d'Anglebert fut la destination de cette gravure.

— **Pierre MIGNARD,** *né à Troyes en 1610, mort en 1695, peintre d'Histoire et de portraits, entre autre la Gloire au Val de Grâce, des tableaux religieux ou mythologiques, et de nombreuses Vierges auxquelles on a donné le nom flatteur de « Mignardes ». On lui doit un excellent portrait de Molière.*

— **VERMEULEN** *ou Van den Meulen, né à Anvers vers 1644, mort vers 1708. Graveur au burin, élève de Pieter Clonwet en 1668. En 1682, maître à Anvers. S'installe à Paris et travaille dans l'atelier de G. Edelinck, ensuite retourne en sa ville natale où il achève sa carrière. Ses oeuvres: gravures de livres, portraits et sujets allégoriques.*

A.M.

(1) - Réservé aux abonnés à l'édition couplée. Ce supplément paraît 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.
(2) - Cliché : Bibliothèque Nationale.

L'AUDITION DE MUSIQUE

Gérard CHANEL
Inspecteur départemental de l'Éducation Nationale

Jean LENOBLE,
Professeur d'E.M. École Normale

1. Suite à l'article de Jean-Paul FEBVRE (J.L.)

Nous relisons avec intérêt l'article de J.P. Febvre «**Faut-il démystifier l'audition**», paru dans l'«E.M.» n° 222 de novembre 1975. Notre collègue rappelle que le plaisir de la musique ne se limite pas à la satisfaction d'un instinct moteur et à la jouissance sensorielle des sonorités ; cela compte, mais la dimension esthétique serait absente sans une part d'activité mentale plus abstraite ; l'auditeur actif reconstruit la musique au cours même de son déroulement ; il est donc sensible à la façon dont vivent les éléments sonores du discours ; cette vie est faite principalement de répétitions, variations et contrastes ; la mémoire de ces éléments mais aussi de leur organisation est l'outil de cette activité. J.P. Febvre préconise une pédagogie fondée sur la reconnaissance des thèmes et le choix d'œuvres de structure de plus en plus complexe ; nous sommes pleinement d'accord avec ces idées. Nous apporterons quelques nuances sur sa position à propos des moyens d'accès extra-musicaux : danse, expression corporelle, graphismes. Aurons-nous parfois la chance d'assister à une transposition esthétique ? C'est peu probable : une interprétation du niveau du mime de MARCEAU «**La Création du monde**» sur l'Andante du 21è Concerto pour piano de MOZART est inaccessible aux enfants ; mais si l'occasion se présente, il faut qu'ils voient ce spectacle, qui enrichira leur sensibilité. Nous contenterons-nous de l'illustration anecdotique de la musique par le texte, le dessin ou le geste ? Nous serions alors absolument à côté de la musique et, avec J.P. Febvre, nous condamnons cette conception pourtant fort répandue. En revanche, la recherche d'équivalences d'ordre formel entre musique d'une part, geste ou graphisme d'autre part, oblige à une analyse des structures de la musique et permet à l'enseignant de vérifier la qualité de l'écoute ; le mouvement est peut-être la réaction la plus appropriée à la musique ; le graphisme, mouvement figé, est intéressant pendant qu'il se fait, mais devient moins significatif lorsqu'on le considère une fois terminé, en raison de la différence radicale de nos modes d'accès au monde du temps et à celui de l'espace. A l'inverse, suivre un graphisme pendant l'audition peut aider à écouter : c'est ce que fait le musicien qui suit une partition ; J.P. Febvre écrit le plan au tableau : on peut aller plus loin en imaginant (avec l'aide des enfants) un codage graphique des éléments sonores les plus évidents, sorte de partition simplifiée ; si l'occupation de la vue n'est pas indispensable, elle est susceptible de soutenir l'attention de certains auditeurs ; chaque enfant a ses clés d'accès privilégiées à la musique : l'ingéniosité de l'enseignant et son intuition l'aideront à le trouver, mais dans cette recherche, il convient de se garder de toute interprétation ou équivalence arbitraire.

Sur cette activité difficile et si sujette à discussion qu'est «**l'Audition de musique**», nous nous permettons de donner aux lecteurs de «**l'E.M.**» quelques pages de la brochure éditée sous ce titre par le C.R.D.P. de Clermont-Ferrand (15, rue d'Amboise, 63037 Clermont-Ferrand Cédex) ; nous remercions M. le Directeur du C.R.D.P. d'autoriser cette publication. Les auteurs de ces pages sont désignés, après le titre, par leurs initiales.

2 - COMMENT ÉCOUTE-T-ON LA MUSIQUE ? (G.C.)

Avec les moyens modernes de diffusion, la musique est à la portée de tous. Elle est aujourd'hui partout présente, sous des genres et à des niveaux très divers. Il ne nous paraît pas convenable de laisser l'homme sans repère dans cet environnement audio-visualisé qui offre tout indistinctement, — le meilleur et le pire — qui n'est que magma sonore, bruit de fond.

Une éducation musicale véritable comporte deux aspects, du reste complémentaires ; d'une part l'activité musicale, la pratique vocale et instrumentale, la créativité et d'autre part la sensibilisation culturelle, l'accès aux œuvres.

C'est ce second aspect que nous tentons de mettre au clair, en analysant brièvement quelques problèmes dont les implications pédagogiques nous paraissent intéressantes.

2-1 A propos de l'accès aux œuvres, fait d'éducation

Apprendre à écouter, à juger la musique ou en d'autres termes donner accès aux œuvres, tel nous semble être l'objectif de l'audition d'œuvres musicales à l'école.

Cependant, nous pensons que l'audition d'œuvres ne suffit pas à elle seule à atteindre l'objectif : apprendre à écouter et à juger ; l'imprégnation, l'activité et la créativité

musicales, de façon complémentaire et quasi indissociable réalisent pleinement cet objectif. En effet, l'accès aux œuvres passe d'une part par la pratique musicale — et la pratique a pour corollaire l'accès à une écoute attentive et le développement du plaisir — et d'autre part la sensibilisation et la familiarisation.

Comme l'enfant apprend à parler parce qu'il «baigne dans le langage» selon l'expression de Delacroix, il nous paraît nécessaire qu'il «baigne» dans le langage des sons et des rythmes pour apprendre à écouter et à s'exprimer par leur moyen. Une longue fréquentation, une information, une familiarisation nous paraissent donc nécessaires et seules susceptibles de créer chez l'enfant l'amour de l'art. Une œuvre d'art n'est en effet que rarement appréhendée de façon immédiate. Citons à ce propos P. BOURDIEU (1) : **«l'amour de l'art naît de longues fréquentations et non du coup de foudre»** ; R. FRANCES (2) : **«Aucun accès n'est immédiat, aucun jugement n'est possible sans une longue chaîne d'accoutumances, d'apprentissages actifs, de connaissances»** et suivons l'affirmation de J.C. FORQUIN (3) : «... La mise en présence des œuvres, la fréquentation régulière et intense sont la voie principale et souveraine de la sensibilisation, la seule façon vraie d'accéder à la maîtrise des codes, l'aliment par excellence du sentiment de familiarité».

Selon R. FRANCES, l'accès aux œuvres suppose deux conditions :

— D'une part, **«l'intégration formelle»**, définie comme activité psychique d'analyse et de synthèse s'effectuant au cours de l'écoute sur le matériau musical et **«qui consiste à saisir une unité nouvelle avec chaque œuvre et chaque moment d'une œuvre et suppose presque toujours une activité»** (4).

— D'autre part, **«l'acculturation musicale»**, intériorisation de schèmes acoustiques, véritables instruments de repérage au sein du monde sonore, par lesquels le donné musical se saisit comme monde organisé, structuré, codé ; la pédagogie musicale aboutit donc à construire ou affirmer ces schèmes acoustiques nécessaires à la perception esthétique, à la culture musicale, en tant qu'elle est perception différentielle ou possibilité d'identification.

Nous pouvons dès lors prétendre que la disposition esthétique est un fait culturel, un fait de l'éducation ; l'accès à l'œuvre musicale est le résultat d'une éducation.

2-2 A propos de la perception esthétique

«La perception a lieu selon des catégories, des schèmes, des modèles, des grilles, des structures en dehors desquels tout ne serait qu'éparpillement insaisissable, magma confus et embrouillamini insignifiant» écrit J.C. FORQUIN (5).

Comme toute œuvre artistique, l'œuvre musicale est codée et, ainsi que le montre P. BOURDIEU, son appréhension suppose la connaissance de ce code, de ce qu'il nomme **«ces savoirs rudimentaires nécessaires»** : **«Lorsque l'on raille comme primaire un enseignement qui entendrait transmettre par des techniques simples (par exemple par la présentation de reproductions et l'entraînement à l'attribution) des savoirs rudimentaires tels que dates, écoles ou époques, on oublie que ces méthodes, si grossières qu'elles puissent paraître, transmettraient au moins ce minimum de connaissances que l'on ne peut légitimement dédaigner que par référence à des techniques de transmission plus exigeantes»** écrit-il (6). Les analyses mettent bien en évidence les réactions confuses, inadéquates de l'individu sans culture esthétique, face à l'œuvre d'art ; il voit, il entend, mais tout autre chose que ce que voit et entend le sujet informé ; une sorte de cécité, de surdité esthétiques aboutit à la scotomisation d'une véritable perception. Écouter, voir, n'est donc pas suffisant ; il faut posséder les «instruments» qui donnent accès à l'œuvre.

L'œuvre d'art est codée et son appréhension suppose la connaissance des codes ; codes qui varient selon les systèmes culturels, selon les époques, les écoles et leurs maîtres. Percevoir l'œuvre d'art, c'est donc être capable de perception différentielle — perception des différences en époques, entre compositeurs, entre œuvres d'un même auteur —, de repérage des **«traits stylistiques distinctifs»** selon l'expression de P. BOURDIEU ; c'est aussi être capable d'identification — attribution d'une œuvre à une forme thématique, athématique —, à une époque, à un auteur.

Cependant, si l'accès à l'œuvre est lié au degré de culture artistique, donc éducable, nous pensons qu'une pédagogie entièrement «intellectualisée» ne peut être légitimée. Si l'étude de l'œuvre est nécessaire, ne doit-elle pas venir en second lieu, pour éclairer le plaisir immédiat, authentique né de la fréquentation régulière ? La connaissance des codes ne peut donc être qu'un instrument de la perception esthétique ; elle ne peut se substituer au phénomène émotionnel que procure l'œuvre d'art. La musique, exprimant la vie sensorielle, la vie affective, la vie intellectuelle se présente d'abord par la sensation auditive dont on apprécie le charme, le raffinement, l'agressivité... la sensation est bien déjà la source du plaisir musical ; l'audition musicale a sa fin dans le plaisir qu'elle provoque.

Cette brève approche dont nous verrons les implications pédagogiques nous conduit à la controverse actuelle sur la signification et l'expression artistique.

2-3 A propos de la signification et de l'expression de la musique

Aux 17ème et 18ème siècles, les musicologues et philosophes pensent que la musique est un langage et ne vaut que par cela, que les émotions sont un des éléments intégrants de la musique.

L'art classique — terme ici pris dans on sens d'application particulier à l'art des 17ème et 18ème siècles — **«peint»** les passions et il veut les peindre avec la plus grande vérité ; certes, il le fait toujours d'une manière «polie», sans excès. Les formes qui obéissent à des lois esthétiques, paraissent

primer sur le fonds, ou plutôt se confondre intimement avec lui ; mais ceci n'empêche pas l'expression de la vie intérieure.

Le Romantisme est l'expression la plus subjective qui soit ; c'est l'art de la passion. Les formes vont se transformer afin d'exprimer avec plénitude la pensée. «**La musique est une révélation de l'en-soi des choses**» écrit Wagner. A propos de sa «**Messe solennelle**», Beethoven écrit : «**venue du cœur, puisse-t-elle retrouver le chemin du cœur!**» et de la «**Symphonie Pastorale**», «**ce n'est pas un tableau, on y trouve exprimées, en nuances particulières, les impressions que l'homme goûte à la campagne**». Parlant de Beethoven, Wagner dit encore : «**Contrairement à ses prédécesseurs pour qui la musique s'en tenait au jeu chatoyant des belles formes et se bornait par suite à nous maintenir engagés dans les relations extérieures des choses, il a libéré la musique étroitement enfermée jusque là dans ses conventions, il a pénétré au plus profond de sa substance. Avoir pu, de là, renvoyer à l'extérieur la lumière intérieure et nous montrer uniquement les formes d'après leur sens intérieur, voilà quelle fut l'œuvre de Beethoven**» (7). Certes, cette affirmation prête à discussion quant à ses détails ; mais elle détermine nettement un des aspects du romantisme musical. C'est à la fin du 19ème siècle que s'engage une controverse aiguë sur la sémantique musicale.

Toute une école de penseurs, de musiciens, conteste à la musique le pouvoir d'exprimer et de traduire quoi que ce soit ; la forme, l'idée musicale serait une fin en soi ; la musique procurerait la jouissance, l'expression serait de surcroît. Certains auteurs, comme Stravinsky, vont même jusqu'à nier purement et simplement le pouvoir expressif, descriptif, signifiant de la musique : «**n'est-ce pas demander à la musique l'impossible que d'attendre qu'elle exprime les sentiments, qu'elle traduise des situations dramatiques, qu'elle imite enfin la nature ? Et c'est bien abusivement, à mon sens, qu'on érige le public en juge en lui demandant de se prononcer sur la valeur d'un ouvrage**» (8).

A l'opposé, des auteurs optent pour l'expression comme facteur indispensable à la compréhension : «**l'expression est un élément indispensable de la musique. Un ignorant sensible vaut mieux qu'un adroit arrangeur de notes**» écrit P. Dukas. D'autres indiquent que l'expression des sentiments se lit et s'entend dans l'œuvre, que l'œuvre symbolise des sentiments. D'autres enfin donnent priorité à l'expression sur l'élément formel.

Comment comprendre ces thèses différentes ? Quels faits recouvrent-elles ? Limitons-nous dans ce travail à quelques remarques dont nous aurons à tenir compte dans l'attitude pédagogique.

Il faut dire que des opinions unilatérales peuvent être portées sur l'art, du fait que la musique est à la fois un arrangement formel, et une possibilité de jugements sémantiques, une virtualité d'expression. Notre jugement, étayé sur la connaissance historique et l'analyse peut opérer la dichotomie — recherche formelle intention expressive — mais il faut reconnaître que la plupart du temps, cette discrimination n'est pas réalisée dans la perception.

L'expression et la signification sont des faits adventices dont l'actualisation est liée soit à des contextes idéologiques soit à des contextes réels eux-mêmes liés à des institutions. Le créateur ne peut échapper à son époque ; la création s'élabore selon des normes «**expressionnistes**» ou «**formalistes**» qui régissent la musique et ont un pouvoir inducteur sur l'écoute. On a souvent mis en évidence le caractère normatif de la contemplation esthétique ; la plupart des écrits d'initiation induisent la perception, indiquant ce qu'il faut entendre et même comment il faut entendre. Et puis, ce que nous recherchons, ne nous est-il pas suggéré par ce que les «**maîtres**» mettent en exergue ?

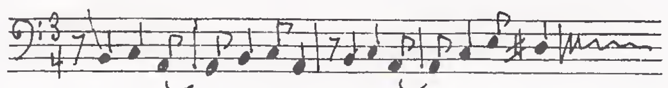
A côté de la diversité historique des œuvres, existent des modes d'appréhension, des formes que privilégie l'auditeur, elles-mêmes souvent induites et qui font partie intégrante de son attitude vis-à-vis de l'œuvre.

2-4 Relation d'une expérience effectuée sur un échantillon d'enfants de 9 -10 ans

L'expérience que nous relatons dans ce paragraphe est un premier essai de réponse à la question que nous posons : est-il possible de retrouver une compréhension des significations musicales chez l'enfant ? Elle n'a pas ici la prétention d'une recherche expérimentale rigoureuse et l'échantillon trop faible sur lequel nous travaillons ne nous permet pas un traitement statistique des réponses obtenues. Néanmoins les premiers résultats décodés offrent quelques constats intéressants.

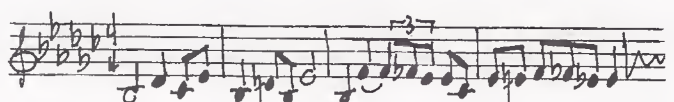
Nous avons proposé d'une part l'audition de la «**Berceuse**» du ballet de «**l'Oiseau de feu**» de Stravinsky à une classe de cours moyen — 30 élèves — d'autre part l'audition de la «**Danse infernale**», extrait de cette même œuvre à une autre classe de même niveau d'âge — 28 élèves — Le ballet de «l'Oiseau de feu» n'avait été présenté dans aucune de ces deux classes.

a) *La danse infernale*



Cet extrait plein de vigueur, de fougue et de rythme exprime la brutalité de la danse de Katcheï et de ses gardes qui s'apprêtent à sacrifier Ivan. L'élément principal de cette danse infernale est constitué par un rythme syncopé qui apparaît dès le début.

b) *La berceuse*



Cette page colorée pour son expression, débute par un

thème — exposé au basson — évoquant les mouvements lents et larges de l'oiseau de feu suivi par Katcheï et ses démons. A la fin de la berceuse, l'orchestre décrit le profond sommeil dans lequel sombrent Katcheï et ses démons.

— **Consigne donnée aux enfants :** «vous allez entendre un extrait de musique. Écoutez attentivement et vous écrirez tout ce que vous voulez sur cette musique ; vous direz à quoi elle vous a fait penser».

— **Analyse des productions des enfants.** Dans les deux auditions, les élèves ont donné des réponses sémantiques. Nous pouvons relever du reste qu'ils n'ont pas marqué de surprise à l'idée d'«interpréter» la musique.

a) A propos du premier extrait — «**La Danse infernale**» — 75 % des enfants développent un «thème» qui se déroule nettement en trois temps.

Exemple : «Un prince et une princesse s'enfuient ; ils sont poursuivis. Ils sont hors de danger, ils dansent. Soudain, ils voient à nouveau surgir l'ennemi ; ils échappent à la mort en le tuant».
«C'est une poursuite dans les airs entre un insecte et un oiseau. Ils dansent, mais à la fin le bourdon se fait manger».

Toutes les réponses sémantiques font allusion à une poursuite et une lutte — poursuite de guerriers à cheval, de gangsters, d'oiseaux.

b) Sur le second extrait, la «**Berceuse**», 80 % des réponses sémantiques développent un thème en deux temps très distincts. (Nous avons laissé l'audition se prolonger pendant quelques mesures sur le «**Final**», page grandiose, impressionnante, construite sur un thème exposé au début par le cor).

Exemples de réponses : «Un papillon plane au-dessus d'un pré fleuri mais soudain, il tombe dans une toile d'araignée et se fait dévorer».
«Quelqu'un se promène dans un jardin merveilleux puis il lui arrive quelque chose de terrible».
«Quelqu'un marche dans la nuit ; soudain, il rencontre un homme étrange».

Presque toutes ces réponses sémantiques font allusion à une marche lente, à une promenade pastorale.

Cette analyse succincte du contenu des réponses nous permet de constater qu'elles gravitent, dans une proportion importante, autour de quelques thèmes de signification pour chaque extrait.

Il est à noter d'autre part que dans tous les cas, les enfants établissent un parallèle entre leur réponse sémantique et le style du mouvement.

Ainsi, à propos de «**La Danse infernale**», la tension — traduite par les enfants par «**musique violente**», «**musique rapide**», «**musique inquiétante**», «**musique rythmée**», «**musique à suspense**» — suggère la poursuite ; la détente — traduite par les enfants par «**passage doux**» — évoque «**la danse**», «**la promenade dans la nature**», «**le repos**».

Dans la «**Berceuse**», la musique «**douce au début**» appréciée par tous les enfants se traduit par : «**promenade dans les bois**», «**un papillon plane**», «**marche triste**», «**histoire mystérieuse**» ; la tension s'exprime dans les phrases : «**il se jette**», «**il est soudain surpris par quelque chose**».

Il faut noter enfin quelques réponses formelles.

Quelques élèves signalent à propos de la «Danse infernale» qu'«un même air revient» et «**sur la Berceuse**» que «**le refrain rythmé est repris plusieurs fois**».

Interprétation :

Les jugements sémantiques de ces enfants sont tous accompagnés d'images. Certes, la consigne et la musique, colorée, suggestive, pittoresque ont pu induire ce type de réponse. Mais peut-on en déduire que cette imagerie musicale sous-entend chez les enfants un flux d'évocations variées, déclenché par un jeu d'associations accidentelles, sans appui réel sur les propriétés de la forme?

Nous avons remarqué que la plupart des enfants indiquent une impression réellement fondée sur l'appréciation des propriétés de la forme musicale et nombreuses sont les réponses du type : «**au moment plus doux, ils dansent**», «**le rythme irrégulier me fait penser à une poursuite**», «**le début violent correspond à une bataille**».

Le caractère commun des réponses, leur cohérence interne nous permet de penser qu'elles ont un fondement objectif dans les propriétés de la forme, dans les éléments de la structure musicale et que ces propriétés de la forme sont accessibles à tous les enfants.

On peut alors se demander sur quoi repose cette cohérence. A la base de l'expression musicale, existent des schèmes de tension et des schèmes de détente, c'est-à-dire des formes dans lesquelles la tension évolue d'un degré faible à un degré fort ou inversement. Ces schèmes de tension et de détente peuvent être purement cinétiques leur source résidant dans le rythme — ou liés à l'intensité sonore, ou encore liés à la complexité du langage harmonique.

Les réponses des enfants sont donc liées à l'évolution de la tension ou de la détente, soit cinétique, soit harmonique, soit d'intensité. Ces schèmes expliquent les sentiments, les états et sont la couche de signification accessible à tous ; c'est une couche de signification préculturelle.

Les consignes que nous avons données aux enfants et la musique proposée ont certainement induit les réponses. On peut se demander si livrés à leur spontanéité, les enfants auraient tous formulé intérieurement des jugements de signification ?

Il ressort cependant que les enfants de notre petit échantillon se sont prêtés à cette formulation et que les jugements sont consistants. L'induction sémantique est donc possible.

Doit-on conclure qu'il faille étendre à toute musique l'usage de ce procédé particulier ; doit-on établir une correspondance étroite entre les données musicales et la représentation ?

La musique peut suggérer le réel et les enseignants de l'école élémentaire sont nombreux à donner priorité — quand ce n'est primauté ! — aux œuvres de musique descriptive sur les œuvres de «**musique pure**», croyant aller du simple au complexe. Les œuvres descriptives seraient-elles plus simples que les œuvres de «musique pure» parce qu'elles évoqueraient le réel ?

Notre expérience nous permet de penser que l'enfant peut éprouver un réel plaisir à écouter une musique «**abstraite**» ou une œuvre apparemment difficile de musique contemporaine.

Il nous semble que ce choix quasi général traduit encore le fait que l'on ne saisit pas la fin visée de l'audition qui ne doit être rien d'autre que la musique : — la mélodie, l'harmonie, le rythme, la couleur du timbre.

2-5 Recherche d'une approche active et progressive des œuvres enregistrées

Comment l'audition de disques participe-t-elle à cet apprentissage de l'écoute ? Comment amener l'enfant à une écoute active de la musique ?

Apprendre à écouter et à juger, ou en d'autres termes affiner la perception sonore et éveiller le goût, tel est selon nous l'objectif majeur de l'audition de disques ; nous donnons priorité à ces deux exigences. Écouter suppose «être attentif» à ce que l'on veut entendre, être capable de discrimination ; entendre ne suffit pas, il faut apprendre à écouter. M. ABBADIE écrit à ce propos : «entendre est habituel à tout être dont le système auditif est intact ; écouter et surtout écouter sans le support de l'image devient un acte tout à fait anti-naturel» (9). L'audition de disques ne saurait donc se justifier si elle n'était que fréquentation nonchalante ; elle perdrait beaucoup de sa substance émotive et de sa valeur pédagogique.

Pour que s'opère la connaissance préconnaissance de l'œuvre, il nous paraît donc nécessaire de conduire une écoute active des œuvres. Nous pensons que dès l'école élémentaire et au cours moyen plus particulièrement, l'acculturation auditive passe par l'explication simple de la forme d'une œuvre musicale ; certes, explication «phénoménale» plus que «structurale» : il s'agit en effet à ce niveau d'analyses simples des aspects les plus aisément perceptibles, susceptibles de favoriser «l'intégration formelle».

Compte tenu de ces exigences et de ce que nous avons précédemment constaté, il nous a paru intéressant de réaliser des séquences d'audition de disques en nous référant à la forme (10) et à un classement structural des œuvres.

Nous légitimons cette progression, d'une part en nous fondant sur des constats empiriques et sur des récents travaux expérimentaux, d'autre part, en décrivant systématiquement le cheminement que nous avons suivi et qui nous a permis de constater le rôle primordial de l'éducation dans l'épanouissement musical de l'enfant.

Dans notre monde audio-visualisé, la musique est présente partout et à tout instant : la musique de variété et en particulier la chanson, certainement plus diffusée que la «**grande**» musique fait rapidement la «**conquête**» de l'enfant. De nombreux facteurs — il n'est pas dans notre propos immédiat de les analyser — concourent à cela. Il en est un cependant, évident, qui confère à cette musique un tel succès : la simplicité de sa forme. La répétition d'une courte phrase mélodique tonale procure rapidement le sentiment gratifiant de familiarité et le plaisir d'une possibilité quasi immédiate de reproduction.

La perception de la musique repose sur la possibilité de différencier les sons entre eux : «**c'est la hauteur relative des sons, et non leur hauteur absolue, qui est le facteur principal de la perception de la musique**» écrit Teplov (11). Les formes d'activités perceptives varient selon qu'il s'agit d'une organisation linéaire ou simultanée des sons ; la première concerne soit les relations existant entre les sons à l'intérieur d'une ligne mélodique, soit les rapports formels établis entre les thèmes mélodiques ; la seconde concerne l'écriture harmonique et polyphonique dans laquelle l'activité perceptive se manifeste par l'exploration des différents plans sonores ; en effet, pour percevoir une harmonie, il faut explorer le champ sonore à partir de la mélodie jusqu'à l'harmonie qui la soutient.

L'organisation perceptive d'une œuvre repose donc principalement sur la reconnaissance des thèmes qui, au cours de l'œuvre, peuvent réapparaître identiques à eux-mêmes ou au contraire subir des transformations.

Des recherches expérimentales récentes constatent un développement génétique de l'activité perceptive.

Les travaux de A. ZENATTI en particulier révèlent :

— d'une part, comment l'enfant accède progressivement de la perception mélodique à la perception polyphonique — cette dernière comportant trois caractéristiques essentielles, chez l'enfant comme chez l'adulte : la mobilité, la rapidité et l'amplitude des trajets de la perception lorsque l'on explore le champ sonore. Entre huit et dix ans, on constate une très nette évolution génétique : l'activité perceptive des enfants devient assez mobile et les trajets perceptifs prennent une grande amplitude — seule la perception de la voix inférieure basse — s'avère encore assez difficile à cet âge.

— d'autre part, le rôle capital de l'éducation dans le passage d'un stade musical à un stade plus évolué.

Nous ne pensons pas qu'il puisse y avoir une progression allant du concret à l'abstrait — de la musique à caractère anecdotique vers la «musique pure» — dans l'audition des œuvres musicales. Nous ne pensons pas davantage à une progression chronologique, du moins à l'école élémentaire. L'enfant n'est pas nécessairement sensible à ce souci d'ordre et on peut se poser la question de savoir s'il est nécessaire de connaître les recherches qui ont précédé la

musique contemporaine pour mieux l'apprécier ? Les œuvres du XXè siècle n'ont pas nécessairement été préparées par celles qui les ont précédées d'une part, et, d'autre part, comme le souligne F. BEST, **«l'histoire subjective de nos découvertes peut fort bien ne pas reproduire celle des inventions créatrices de l'humanité»**. N'oublions pas cependant au cours de ces séquences que c'est par le canal de l'émotion esthétique que passe la connaissance de la musique. La forme, élément de la musique, ne reste qu'un moyen au service de l'expression.

«A quoi servirait tout l'arsenal de nos moyens si ceux-ci n'étaient pas au service de l'élément poétique, et donc expressif de la création» dit Darius MILHAUD.

2-6 Progression proposée et œuvres étudiées

— Ecoute d'une œuvre à thème unique : «Boléro» — M. Ravel.
— Forme Rondo : «Rondo de la suite en si mineur» — J.S. Bach.
— Forme Menuet : «Menuet du septuor op. 2» — L.V. Beethoven.
— L'Andante à variations : Symphonie «La Surprise» — J. Haydn.
— Forme Sonate : «Symphonie en sol mineur» — W.A. Mozart.
— Écoute d'une œuvre construite sur une basse obstinée : «canon» de Pachebel.
— Écoute du 3ème mouvement de la symphonie n° 1 de G. Mahler.

(1) BOURDIEU - DARBEL. L'Amour de l'Art — Éd. de Minuit 1969 - p. 91.
(2) R. FRANCES. La Perception de la musique. Vrin 1972 - p. 388.
(3) L. PORCHER. L'éducation esthétique. Luxe ou nécessité. A. Colin 1973 - p. 44.
(4) Op. Cit. - p. 150.
(5) Op. Cit. - p. 37
(6) Op. Cit. - p. 107
(7) Guy BERNARD. L'art de la musique — Éd. Seghers 1961.
(8) «Poétique musicale», cité par R. Francés dans «La Perception de la musique» — Éd. J. Vrin 1958.
(9) M. ABBADIE. L'enfant dans l'univers sonore — Colin Bourrelier 1973 - p. 26.
(10) Par la forme, il faut entendre la structure globale d'une composition. Elle règle le jeu de l'inspiration du compositeur. Elle s'étend à l'intérieur d'un «cadre», jusqu'au développement des thèmes, aux enchaînements, aux reprises. Plus qu'un cadre même, c'est un **ensemble de relations** entre les différents éléments qui forment un tout. Elle s'impose au compositeur, au public et comme nous l'avons constaté, l'enfant y est sensible.
(11) Psychologie des aptitudes musicales, P.U.F., 1966 - p. 112.

(a suivre)

Aspects de SAINT-SAËNS

Cto La mineur

par **M. DAUPS**
Professeur d'Education Musicale
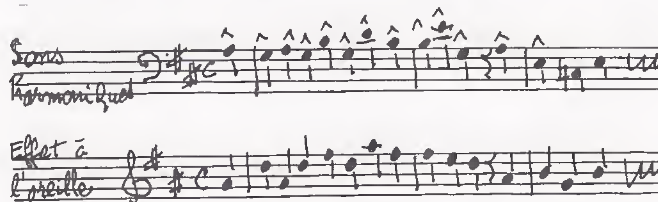
Partition : Durand.

Discographie :

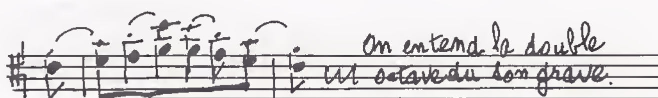
- Du Pré (+ C° Schumann) New. Phil. orch. : Barenboïm - V.S.M. CO 6301943.
- Fournier (+ C° Lalo-Kol Nidrei : Bruch) Orch. Lamoureux : Martinon - D.C.G. 138669.
- Gendron (+ C° Lalo - élégie : Fauré) Orch. Opéra de Monte-Carlo : Benzi - PHI. 6500.045.
- Navarra (+ C° Lalo) Orch. Lamoureux : Münch - Era. S.T.U. 70255.
- Rose (+ C° Lalo - élégie de Fauré) Orch. de Philadelphy : Ormandy - C.B.S. 75938.
- Rostropovitch (+ C° de Dvorak) Phil. Orch. : Sargent - V.S.M. C.V.D. 2107.

La Symphonie avec orgue, les Concertos et quelques pages de musique de Chambre représentent sans doute la part la plus intéressante de l'œuvre de SAINT-SAENS, celle où son génie constructeur a su le mieux se mettre en valeur. Le premier Concerto en **La m** op. 33 date de 1872 ; SAINT-SAENS a déjà écrit alors trois Concertos de piano et deux de violon dans lesquels il fait preuve de sa parfaite maîtrise du genre. Traditionnel dans l'utilisation de l'orchestre, cet ouvrage présente toutefois d'heureuses innovations dans son plan, conçu en une seule partie ; ceci ne constitue pas une nouveauté puisque déjà le second Concerto pour piano de LISZT, édité quelques dix ans auparavant adopte cette coupe ; dans le Concerto de violon de MENDELSSOHN les trois mouvements habituels s'enchaînent sans interruption ; même dans les œuvres de violoncelle il y a des précédents : les violoncellistes connaissent bien le premier Concerto en **La m** de Georg GOLTERMANN (1824-1898), moins celui de Jules de SWERT (1843-1891) en **Ut m** mais ces œuvres n'ont d'intérêt que sous l'angle de la technique instrumentale ; plus valable est le Concerto en **La** opus 129 de SCHUMANN (1850) : outre les trois mouvements soudés on y trouve un rappel du premier thème de l'allegro initial à la fin de la section lente. La nouveauté de l'opus 33 de SAINT-SAENS réside dans ce que le premier thème de l'allegro ainsi qu'une cellule chromatique réapparaissent dans les trois mouvements comme dans les pièces cycliques ultérieures, assurant ainsi au Concerto une unité qui masque la forme classique sous-jacente.

L'orchestration est claire, l'harmonie limpide, le soliste toujours audible. SAINT-SAENS exploite à fond les possibilités du violoncelle : c'est notamment la première fois que l'on utilise les harmoniques artificiels avec autant d'habileté. Certes, depuis le milieu du XVIIIème siècle, on connaissait le principe de ces sons particuliers mais on ne s'en servait presque pas ; seuls étaient en usage les harmoniques naturels (en fait, les partiels que l'on obtient en effleurant la corde à ses nœuds de vibration, aux demi, tiers, quart, etc. de sa longueur). Ainsi J.L. DUPORT (1749-1819), le plus grand violoncelliste de son temps, signale dans son «ESSAI SUR LE DOIGTÉ DU VIOLONCELLE» (1815) ouvrage capital sur la technique de l'instrument, un Concerto (vers 1770) de BARTHELEMON (1741-1809) où se trouvent les effets suivants :



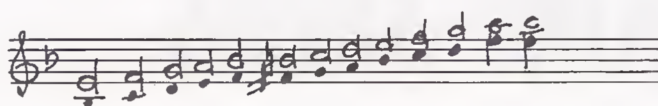
Quant aux sons harmoniques artificiels, ils restent exceptionnels et limités aux positions du manche ; ROMBERG (1772-1841) écrit dans le Fandango qui termine son second Concerto en **Ré m** (vers 1800).



A l'époque de SAINT-SAENS, DAVIDOFF (1838-1889) considéré alors comme un des plus audacieux technicien de l'instrument, demande dans le final de son 3ème Concerto :
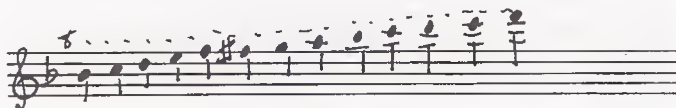


Or, SAINT-SAENS toujours curieux de possibilités nouvelles (comme le sera plus tard RAVEL) écrit :



= note appuy   = note appuyée par le pouce

soit à l'oreille :



Les valeurs lentes permettent de donner tout l'archet sur chaque note d'où un son suffisamment puissant (d'autant qu'ils se situe à une hauteur où la sensibilité auditive est la meilleure) pour passer facilement au-dessus des accords tenus de l'orchestre.

Comme dans le Concerto de violon en **Mi m** de MENDELSSOHN ou dans celui de violoncelle de SCHUMANN, le soliste expose le premier thème **A** qui fuse dès le premier accord de l'orchestre **(ex. 1)** ; on l'entend à quatre reprises : deux fois supporté par l'accord de tonique, une par le quatrième degré, la dernière par la **7 dim.** de **Ré dièse** ; nous arrivons ainsi à un trait de virtuosité sur l'accord de dom. L'orchestre s'empare maintenant de **A** : deux fois au violon puis aux flûtes, à nouveau enfin aux violons mais en **Fa M** (relatif **Maj** du **IV°**) ; une marche harmonique d'accords en réponse entre les vents et le quatuor nous ramène en **La m** pour une nouvelle entrée de **A** au violoncelle. Une transition de quatre mesures où les basses font entendre **(a)** tandis que le soliste joue la cellule chromatique **x** **(ex 2)** —déjà entendue mes. 39 aux violons et mes. 50 au soliste— introduit le thème **B (ex 3)**. Souple, charmeur et de caractère ascendant, il s'élance en trois plans successifs (**Fa M - Si bémol M - Fa M** : les basses tenant une pédale **Do**) pour culminer sur un **La**, pédale supérieure d'une succession d'accords dont les basses donnent **x (ex 4)**. Brusque contraste : **A** rentre aux flûtes en **La m** puis aux clarinettes en **Sol m** ; un trait en **Sol m** clôt cette exposition ; il se prolonge par un épisode animato, avec des doubles cordes du soliste, suivi d'un allegro molto de l'orchestre seul en **Fa M**, simple transition qui permet au violoncelle de se reposer.

Un court développement commence ensuite en **Ré M** : le violoncelle joue **A** deux fois ; la deuxième fois un **Do bécarre** aux basses nous entraîne en **Sol M** pour un jeu **(ex 5)** entre la tête de **A** à l'orchestre et de petits bouts de gammes spiccato au soliste (on y retrouve la cellule **x**). **A**, en **Fa M** aux violons, termine cet épisode et nous conduit à une réexposition de **B** encadrée de motifs construits sur **x**. Nous sommes ainsi tout prêts pour enchaîner avec la seconde partie en **Si bémol M.**

Allegretto con moto $\frac{3}{4}$: le Thème se présente sur un tempo de menuet au quatuor **(ex 6)** et déroule ses deux sections répétées **C C - Dd** (d est une variante mélodique de **D**). La phrase **E (ex 7)**, déclamée alors par le soliste, contraste avec le caractère dansant du menuet ; elle va se prolonger dans la même atmosphère lyrique tandis que le quatuor réexpose le menuet. Toutes proportions gardées, car il n'y a pas ici la même subtilité, nous avons un effet identique à celui du «Clair de Lune» de FAURÉ (1887) où la mélodie du piano et la ligne de chant semblent aller chacune de leur côté. Le menuet fini, le violoncelle reste seul au premier plan,soutenu pardes pizz.des basses et des accords de l'harmonie ; une courte cadence en sautillé (accords de sixte arpégés descendant par mouvement chromatique) terminée par une montée en trilles (cellule **x**) nous conduit à une pédale de **dom.** tenue par le soliste (trilles) tandis que la petite harmonie joue à son tour le menuet **(C - D)**. Un nouvel épisode, où le chant du violoncelle retient toute l'attention, précède le retour de **C** en **Mi bémol m** au quatuor, puis au soliste et enfin aux basses. **E**, maintenant dans le grave du violoncelle, conclut cette seconde partie. La chute de cette phrase donne le départ à une réexposition de **A** au hautbois en **Si bémol M** puis aux violons en **Ré m** et en **La m** ; le soliste le reprend alors et cette transition s'achève par un jeu superposant (**x**) aux basses et (**a**) au tutti et enfin au soliste.

Le final enchaîne à présent en **La m** ; son premier thème **F (ex 8)** est très élégant avec ses syncopes qui descendent par paliers et son mouvement ascendant qui le ramène au point de départ, tandis que l'orchestre l'accompagne en accords syncopés ; **F** est joué deux fois en **La m** et repris une troisième fois avec de légères variantes. Une transition de 8 mes. nous conduit à un épisode de pure virtuosité articulé en trois sections : la première utilise **G (ex 9)** présenté en **Mi m** puis en **Fa dièse m** ; la seconde s'organise autour de **H (ex 10)** construit en 2 parties : deux mes de gammes **(h)** supportées par les syncopes de **F** aux violons, deux mes d'arpèges de **7 dim (h')** en battues sur deux cordes ; on l'entend deux fois en **Ré M** deux fois en **Do M** ; la troisième section en valeurs plus lentes soutenues par des trémolos de l'orchestre permet au soliste de faire valoir la sureté de ses déplacements de main gauche et, à la fin, la justesse de périlleuse octaves **(ex 11)**. Le motif de transition qui avait ouvert à l'orchestre ce passage de virtuosité le clôt de même et une phrase des violons nous amène mesure 505 à un nouveau thème **I (ex 12)** chantant en **Fa M** dans le grave du violoncelle. Cette mélodie chaleureuse s'achève par une longue montée qui gravit toute l'étendue de l'instrument du **Do1** jusqu'aux harmoniques factices, selon le terme des méthodes du temps, qui culminent à **Fa6**. Le début de **1** repris atempo par les basses puis 4 mes de transition nous ramène en **Mi M** pour entendre le soliste rejouer **H**. Ce dernier passage de virtuosité nous conduit à la réex-

position de **F** en **La m. A** revient alors aux violons d'abord en **La m** puis en **Fa M** et **4 mes** de pont sur **x** aux vents ponctuées par des accords du quatuor amène en **La m** l'épisode qui précédait le développement du premier mouvement. Nous arrivons ainsi à la Coda dont la phrase **J** en **La M** (**ex 13** : son début utilise **x**) très sonore et dynamique termine heureusement ce Concerto lumineux, élégant, concis et d'une architecture harmonieusement équilibrée.

SAINT-SAENS a dédié son Concerto en **La m** à Auguste TOLBECQUE (1830-1919) violoncelliste très renommé à cette époque. Issu d'une famille de musiciens belges établie en France après la Restauration, il obtint son premier Prix au Conservatoire de PARIS dans la classe de VASLIN en 1849. Pendant cinq ans (1865-1871) TOLBECQUE enseigna au conservatoire de MARSEILLE tout en participant aux activités du «Quatuor marseillais» (fondé en 1840), puis il revint à PARIS, entra à la Société des Concerts du Conservatoire et fit parti du célèbre quatuor MAURIN ; en même temps que se déroulait sa carrière de violoncelliste, il étudiait la lutherie avec un artisan très sérieux, RAMBAUX (1806-1871), et devint un expert recherché en instruments anciens. Il tenta, en lutherie, plusieurs innovations sans lendemain et écrivit quelques ouvrages dont un «Art du luthier» du plus grand intérêt. Il possédait une très belle collection d'instruments qui fut offerte au Musée du Conservatoire «malheureusement le Ministre des Beaux-Arts se fit maladroitement tirer l'oreille et la riche collection de M. TOLBECQUE fut acquise par le gouvernement belge» (Pougin).

A la demande de TOLBECQUE, DELVEDEZ, directeur de la Société des Concerts du Conservatoire, accepta de mettre au programme le Concerto en La m ; cet orchestre réservait rarement un tel honneur aux jeunes compositeurs, pourtant SAINT-SAENS y avait été déjà accueilli en 1869 avec son Concerto de piano en Sol m. TOLBECQUE donna la première audition du Concerto de violoncelle au Concert du 19 Janvier 1873. Depuis, les violoncellistes l'ont gardé à leur répertoire et de CASALS à ROSTROPOVITCH tous les grands concertistes l'ont enregistré.

Ex 1 All° non troppo

Ex 2

Ex 3 B

Ex 4
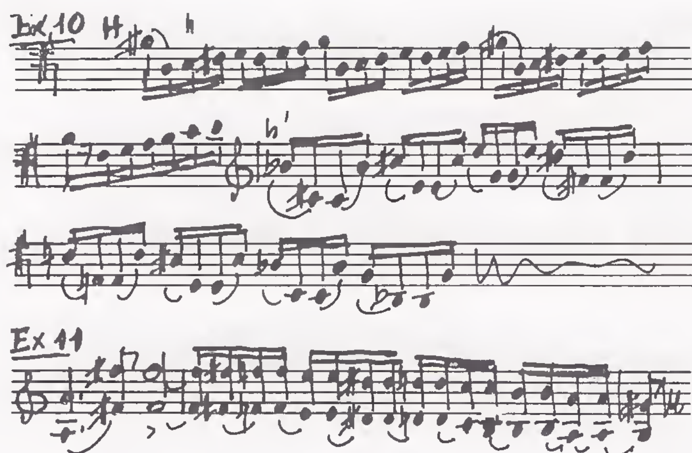
Ex 5 flûtes

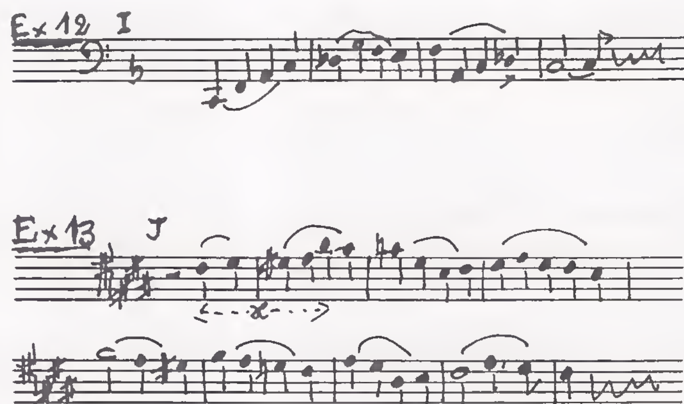
Ex 6 Violon C

Ex 7 E

Ex 8

Ex 9 G


Ex 10 H
Ex 11


Ex 12 I
Ex 13 J

LES MUSIQUES ACTUELLES *

Paul PITTION
Professeur Honoraire

MATHEMATIQUES ET COMPOSITION ASSISTEE

En 1958, Robert Craft pose cette question à Igor Strawinsky (**Entretiens**, p. 26, Éditions du Rocher, Monaco, 1958) : «Estimez-vous que la «forme musicale est en partie mathématique ?» — «En tout cas, répond l'auteur d'**Agon**, elle est plus proche des «mathématiques que de la littérature. Peut-être pas «des mathématiques mêmes, mais certainement de «quelque chose qui ressemble à la pensée et aux «relations mathématiques». Il ajoute ceci, dont les éducateurs ou chroniqueurs devraient faire leur profit pour leurs commentaires : «Comme toutes les des«criptions littéraires des œuvres musicales égarent le lecteur !»... Xénakis, dont il sera parlé plus loin, adepte le plus convaincu de cette conception mathématique de la musique, se justifie en 1965 en ces termes : «Ce n'est pas un refuge que la musique «demande aux mathématiques, c'est une absorption «qu'elle peut faire de certaines parties des mathéma«tiques... Il s'agit de rester dans le domaine musical, «mais la musique a besoin des mathématiques car «elles sont une partie de son corps».

Les nombres et leurs propriétés font en effet partie intégrante de la physique acoustique, «science des sciences» pouvant interpréter l'univers dans son «harmonie universelle» selon les savants de l'Antiquité grecque, et devenue dans le monde actuel celle de la création des sons, de leur reproduction, de leur propagation et de leur écoute. C'est ainsi qu'une progression arithmétique régit les rapports entre les harmoniques d'un son fondamental ; que l'harmonie se sert de chiffres pour indiquer les accords, les basses continues, les tablatures, etc. On relève aussi çà et là des supports mathématiques dans les structures musicales de compositeurs comme Schönberg, Hindemith, Messiaen et Stokhausen. Curieusement, selon les théories que nous sommes loin de partager, du musicologue strasbourgeois Frédéric Smend, J.S. Bach aurait paraît-il fait appel à des concepts mathématiques pour réaliser **L'Art de la Fugue** !... Le récent n° 301-302 de la Revue Musicale a consacré, sous la plume de Jacques Duparc, une intéressante «Étude des proportions numériques dans l'œuvre de Bach» appliquée au canon «**Christus Coronabit Crucigeros**». Enfin, les lecteurs de «L'Éducation Musicale» ont sans doute aussi lu avec beaucoup d'intérêt les articles fort instructifs à cet égard de P. Dourson et B. Parzysz sur «Musiques, nombres et structures». De cette instrusion en force des mathématiques dans l'irrationnel de l'inspiration, de cette esthétique musicale particulière qui se soumet à des propriétés numériques, étant donnée l'immense panoplie des formes et des sonorités nouvelles, que peut en espérer la création musicale ?

On verra plus loin comment Xénakis touche aux mathématiques dans ses compositions. Ce qu'il faut déjà noter, c'est que pour effectuer les longs et délicats calculs qui lui sont indispensables, il doit parfois faire appel à l'ordinateur qui lui fait gagner un temps précieux et lui évite des tâtonnements et des erreurs. Mais il s'agit là de **composition assistée** et non pas de composition automatique

Yannis XÉNAKIS

Né de parents grecs, naturalisé français, Yannis XÉNAKIS (1922) entre 1950 dans la classe d'O. Messiaen tout en collaborant avec l'architecte Le Corbusier. Après avoir étudié également avec Honegger et D. Milhaud, il se consacre entièrement à la musique.

Servi par sa formation mathématique et un penchant pour la recherche pure, il conçoit un système de composition qu'il nomme **musique stochastique**, terme dû au mathématicien Bernoulli, spécialiste des calculs de probabilités, intégral et différentiel (sa «spirale» est connue de ses pairs). Le mot «stochastique» est dérivé du grec ; il signifie «tendu vers un but». Mais le terme plus général de «musique mathématique» conviendrait aussi bien, tout en étant plus général et moins hermétique. C'est un système abstrait et complexe dans lequel intervient la loi des

* Voir EDUCATION MUSICALE N° 239 à 249

grands nombres, base de calcul des probabilités : «Plus nombreux sont les phénomènes et plus ils tendent vers un but déterminé».

Dans le travail préparatoire d'élaboration, de choix des règles et des éléments qu'il veut exploiter dans sa partition (vitesse, intensité, degré d'ordre, etc.), Xénakis fait appel à l'ordinateur, auxiliaire commode, rapide et fidèle auquel il confie ces données à l'entrée. La machine qui, pour lui, n'est qu'un simple outil qu'il entend contrôler à l'arrivée comme au départ, lui fournit diverses solutions entre lesquelles il opère un choix, un «filtrage», pour réaliser l'œuvre. **Pithoprakta** (1956), «action par les probabilités», est destiné à cinquante instruments : quarante-six cordes, deux trombones, un xylophone et un wood-block. Des glissandi continus et diversifiés s'y opposent à des pizzicati discontinus, à des coups d'archet variés et à des frappés secs de la baguette de l'archet ou de la main sur la caisse. L'impression reçue est celle d'une masse sonore compacte et volubile, à la fois puissante et raffinée mais difficile à analyser selon les critères habituels. En 1957, la machine à calculer Bull IBM 7090 l'aide à composer **Achorripsis**, «Jets de sons», elle lui fournit une «structure abstraite de formules «et des raisonnements» où intervient l'aléatoire structure, qu'il a ensuite «habillée en musique par les sons». L'orchestration pour vingt-et-un instruments est dominée par des effets originaux de percussion.

Auparavant, Xénakis avait partiellement employé le système sériel dans **Métastasis** (1954). L'orchestre y est très divisé, chacun des soixante-et-un instrumentistes pratiquant des glissandis individuels et non parallèles indiqués sur la partition par des lignes, et délimités seulement par leurs extrêmes dans l'aigu et le grave. Ces traits qui s'entrecroisent, se dispersent et se rejoignent en vue de créer des «espaces sonores», ont servi d'épure au plan du pavillon Philips de l'Exposition Universelle de Bruxelles en 1958. Les glissandos permanents font qu'on ne peut y déceler ni son isolé, ni degré fort ; on ne les reçoit que dans leur intégralité, ce que le compositeur appelle une «masse de sons», un «état massique», aussi éloigné de la polyphonie sérielle que du contrepoint classique. Remarquons que le jugement de Xénakis sur le système de Schönberg n'est pas tendre : «Ses possibilités, dit-il, me paraissent très pau-«vres quand je les compare à celles que je rencontre «dans mon domaine». Il lui reproche surtout le caractère trop linéaire de toute composition sérielle.

Le catalogue de Xénakis, auteur fécond, comporte un grand nombre de partitions importantes. Nous nous en tiendrons ici à celles qui marquent une évolution des musiques actuelles et qu'il est nécessaire de connaître pour se faire une opinion plus précise sur notre époque. **Diamorphoses**, assez proche de la musique concrète, et **Concert PH** qui fut exécuté à l'Exposition de Bruxelles de 1958 pour «préparer» le public à l'écoute du **Poème électronique** de Varèse, sont des partitions de musique électro-magnétique. **ST/4** pour cordes et **ST/48** sont des versions de **ST/10** pour dix instruments (clarinette, clarinette basse, deux cors, harpe, batterie et quatuor à cordes) ; ce sont des aspects d'un «hasard calculé» par le cerveau électronique 7090 IBM, sur des programmes stochastiques ou encore «probabilistes».

Duel et **Stratégie** (1962) demandent deux orchestres placés à droite et à gauche de la scène, avec deux chefs se tournant le dos ; chacun d'eux peut choisir une des sept constructions «tactiques» figurant sur la partition et qui elles aussi ont été traitées par un ordinateur. Le chef et son ensemble qui auront tiré le meilleur profit des combinaisons proposées sortiront gagnants de cette stratégie de «jeu musical» établie d'après la théorie mathématique des jeux. **Herma, Eonta** («Etant»), **Akrata** («Purs») et **Nomos Alpha** pour quatre-vingt-dix-huit instrumentistes répartis dans le public (1969), sont des «musiques symboliques» fondées sur des opérations stochastiques ou logistiques.

En 1966, le Festival de Royan nous a permis d'assister à la création de **Terrêtektorh**, «construction par actions» où l'orchestre est intégré au public (cette même dispersion sera reprise pour **Nomos Gamma** et **Persephassa**). Les instrumentistes sont donc «éparpillés» parmi les auditeurs, dans le but de donner à l'exécution des «dimensions spatiales» plus dynamiques. Chacun des quatre-vingt-dix musiciens dispose, en plus de son instrument habituel, de trois percussions (wood-blok, fouet et maracas) et d'un sifflet-sirène donnant dans 3 registres des «sons semblables à des flammes». On a pu constater qu'il était bien difficile, à l'auditeur ainsi encerclé de musique, de percevoir une telle œuvre de manière globale et continue ; mais ce n'était sans doute pas le but recherché par le musicien.

Le **Polytope** «de lumière et de sons» (1967) marque l'intention du musicien d'établir une synthèse des arts visuels et sonores. Il est destiné à quatre orchestres enregistrés sur bande magnétique synchronisée avec des lampes et des flashes : «Toute mon expérience «de la composition musicale, dit l'auteur, je l'ai uti-«lisée ici pour la lumière : calcul des probabilités, «structures logiques, structures de groupe». Sa version «**de Cluny**» a été jouée dans les anciens thermes gallo-romains de Paris qui, pensons-nous, ne conve-

naient guère à ce montage (mais est-il quelque part un lieu qui lui aurait convenu ? ...). Lumières de toutes sortes, rythmées par un ordinateur commandant aussi la musique par des lasers ; vastes tournoiements pour les yeux et les oreilles confondus. C'est une œuvre audio-visuelle qui, doit-on le dire, aura dérouté beaucoup d'auditeurs-spectateurs, dont nous fûmes, mais satisfait au moins leur curiosité.

Xénakis voit dans l'abstraction la signification profonde de toute manifestation créatrice de notre époque : «L'oreille n'entend pas, dit-il, c'est l'intel-«ligence qui entend». Ce qui explique sans doute pourquoi il n'est pas tellement attaché à une recherche de belles sonorités individuelles. Il arrive en effet que ses associations de timbres, conçues par «évènements globaux» selon les propres termes du musicien, qui vont s'épaississant, se rétrécissant ou se contrariant au fil de **glissandi** généralisés (c'est le cas dans **Metastasis**), sont loin de «bien sonner» et de satisfaire une oreille délicate. Faisant d'autre part souvent appel à un vocabulaire de spécialiste étranger à la musique, ses écrits et ses commentaires demeurent hermétiques ou paraissent bien superflus. Car dans le domaine de la création, seuls compte pour le public les résultats. Heureusement, sa musique «passe» généralement mieux, restant tout de même le plus souvent «rien d'autre que de la musique».

Fuyant tout académisme, qu'il soit d'hier ou d'aujourd'hui, se réclamant parfois (ce qui ne nous paraît pas toujours évident) des traditions orientales ou de l'esthétique grecque, il explore et conçoit sans cesse avec une inextinguible «soif d'investigation » sans se soucier de ce qui se passe autour de lui ni de ce que font les autres. Dans son univers profondément original, hostile à tout esprit de chapelle, à la technocratie comme à l'intuition incontrôlée, il cherche, essaie, réalise seul, et réussit le plus souvent. Mais s'il entend demeurer rationaliste, il ne peut se défendre d'être spontanément sensible, lyrique même, et c'est ce qui explique son impact sur bien des publics. D'un beau lyrisme, parfois romantique, qui puise sa sève dans les couches profondes d'une personnalité éminente, et d'une expérience riche de la science et de la vie.

(à suivre)

Erratum

Dans mon article n° 7, numéro 249 de juin 1978, p. 329, col. de droite, ligne 2, lire : ou qu'un Stainer «**allemand**» (au lieu de «français»). A titre indicatif, notons qu'il s'agit d'un luthier autrichien (1621-1683) qui a fabriqué des instruments à cordes à Absom (Tyrol) entre les années 1640 et 1680 ; cette précision est nécessaire car les Jacobus STAINER sont rares, mais il existe de nombreuses copies, très médiocres, et dont les dates sont fantaisistes. A titre indicatif, il faut savoir que le vernis d'un Stainer est transparent, que la teinte d'un LUPOT Nicolas (1758-1824) est rouge clair ou foncé, et qu'AMATI (1596-1684) recouvrait ses violons d'un beau vernis ambré, parfois rouge clair, dont la transparence laissait voir le grain et les veines du bois. Nous avons eu la chance de jouer sur les uns et les autres, et les différences de sonorités sont telles qu'on ne peut pas se tromper sur les noms des luthiers et sur l'authenticité des instruments qu'on trouve chez les spécialistes.

o LIBRAIRIES NOUVELLES

A PARIS :

«**Librairie Nerrantsoula** » - Ouvrages sur la musique - 3, rue du Haut Pavé, 75005 Paris. Tél. : 325 20-13 - Au moment où bien des libraires se plaignent de la concurrence des grandes surfaces, Paul Chatenoud, Directeur de cette librairie ne craint pas de prendre des risques. Véritable écrin, vous trouverez en sa boutique tous les livres traitant de la musique et des musiciens, de la musique dans la littérature, des éditions épuisées, également quelques disques anciens (78 t.) remarquables, indispensables à tout collectionneur. Bravo.

EN PROVINCE :

Après Jean LEGUY que les parisiens fréquentant la Maison Ploix-Musique, fermée définitivement, connaissaient bien installé depuis quelques années à Tours dans sa boutique « Ars Musicae », 21, rue de l'Hermitage où les provinciaux sont certains de trouver un choix considérable pour leurs besoins et leur documentation, voici un autre véritable conseiller musical, en éditions qui vient d'ouvrir sa boutique à NICE.

« Pierre Madrel » Musique. - 29, rue de Lépante, 06000 Nice, Tél. : (93) 85-15-50 - P. Madrel pendant plus de 25 années a servi en la Maison Cauchard bien connue de nous tous.

Alors que la province se plaint du manque de documentation ou de connaissance de la part des vendeurs, nous ne pouvons qu'applaudir à l'ouverture des maisons ci-dessus désignées, où de solides conseillers attendent le public.

Pour le Cent cinquantenaire de sa mort :

SCHUBERT APRES SCHUBERT

Un grand dossier historique et musical

Paul Gilbert Langevin

II. L'ACHEVEMENT DE L'«INACHEVÉE» (Suite) *

2. LES VERSIONS PROPOSÉES

De l'exposé qui précède, le problème qui nous occupe ressort à la fois simplifié et sensiblement déplacé par rapport à la manière dont il fut envisagé durant de longues années. Au lieu de devoir créer ex-nihilo deux mouvements conclusifs entiers, il ne s'agit plus aujourd'hui que : a) de **compléter l'instrumentation du Scherzo** à partir de la deuxième page ; et b) de **développer le Trio** d'après le thème donné. On conviendra aisément que cette entreprise, si elle est menée avec talent et honnêteté, puisse aboutir à un résultat satisfaisant même pour les critiques les plus sourcilleux. Avant d'examiner les réalisations récentes, il convient cependant de revenir brièvement sur les tentatives anciennes, qui, même dépourvues désormais de toute validité en relation avec l'**Inachevée**, conservent une importance historique et, pour certaines, une valeur musicale indéniables.

A) LES TENTATIVES APOCRYPHES

La plus ancienne pourrait être due au célèbre compositeur danois Niels GADE (1817-1890), quoique le fait ait été successivement affirmé puis démenti. Dans un article paru en 1900, Carl Reinecke (lui-même compositeur important et méconnu de la fin du siècle) remarquait que la **8e Symphonie** de Gade était précisément en si mineur, et croyait pouvoir assurer que ses deux derniers mouvements avaient été écrits dans le but de terminer l'«**Inachevée**». Mais l'auteur, mesurant la témérité de sa démarche, y aurait finalement renoncé et aurait composé alors deux mouvements initiaux pour compléter sa propre symphonie. Hypothèse contredite en 1928 par H.F. Peyser, et qui paraît en effet assez hasardeuse si l'on songe au respect que devait manifester encore en une autre occasion Niels Gade envers un de ses grands devanciers. En effet, par déférence pour la mémoire de Beethoven, il renonça à entreprendre une neuvième symphonie...

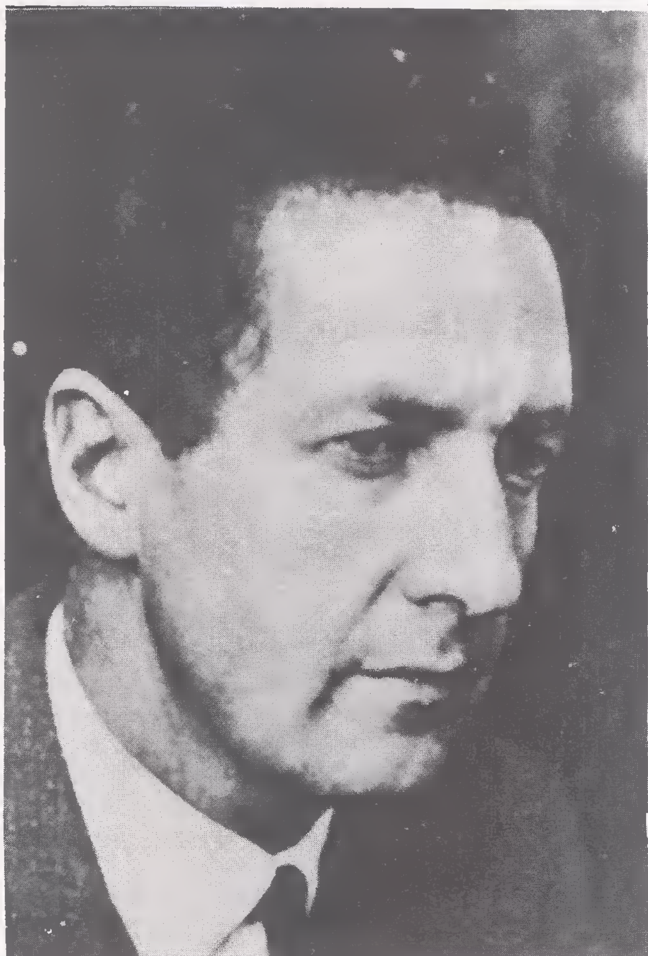
En 1892, un musicien saxon, August LUDWIG, proposait pour clore l'**Inachevée** un «**Scherzo philosophique**» suivi d'une «**Marche du Destin**». Ne présumons rien de ce document que nous n'avons pu découvrir, sinon pour remarquer la rencontre entre le caractère du Finale de Ludwig et ce que nous considérons comme le vrai Final de Schubert, qui possède lui aussi l'allure d'une Marche. Il reste qu'avec de pareils titres, et écrits à pareille date, ces mouvements ont quelque chance d'évoquer davantage l'auteur de la **Symphonie pathétique** (écrite l'année suivante) que celui du **Roi des Aulnes** !

Plus connue est la contribution due au concours institué en 1928, année du centenaire de la mort de Schubert, par la célèbre firme anglo-américaine The Columbia Graphophone Company. Deux d'abord, puis trois enjeux furent proposés aux concurrents du monde entier. Dans un premier temps, il s'agissait surtout de composer des mouvements conclusifs pour l'**Inachevée**, et aussi de rechercher la symphonie réputée perdue, écrite par Schubert à Badgastein en 1825. Cette seconde clause ne donna aucun résultat — la raison nous en apparaîtra au chapitre prochain. La première produisit quatre propositions nouvelles, dont l'une au moins mérite, aujourd'hui encore, mieux qu'un regard distrait : elle avait pour auteur le pianiste et compositeur anglais Frank MERRICK (né en 1886). Ses **Two Movements in symphonic form** (13) remportèrent le Prix attribué par le Royaume-Uni.

---

(13) Enregistrées avant-guerre par la Columbia (78 Tours 9562-63), ils ont fait plus récemment l'objet d'une gravure microsillon (Frank Merrick Society FMS 14, direction Trevor Harvey, Londres, 1965).

* Voir EDUCATION MUSICALE N° 248, 249 et 252



Denis VAUGHAN

Ajoutons qu'après avoir été rendues publiques, les conditions du concours parurent à la fois trop téméraires et trop restrictives. Une troisième clause fut donc introduite, aux termes de laquelle seraient également admises des symphonies écrites en hommage à Schubert. Et ce fut l'une d'elles, la **Symphonie en Ut** du Suédois Kurt ATTERBERG (né en 1887), qui obtint le Premier prix mondial ; cependant que le Prix autrichien revenait à la **3è Symphonie**, en la majeur, de Franz SCHMIDT (14), œuvre demeurée depuis au répertoire des grands orchestres viennois.

---

(14) 1874-1939, le plus grand compositeur austro-hongrois contemporain d'Arnold Schönberg, mais de tendance traditionnelle et romantique. Auteur de quatre symphonies, des opéras 'Notre-Dame' (d'après Victor Hugo) et '**Frédégonde**' ; et de l'oratorio '**Le Livre aux sept Sceaux**'. Voir l'étude que nous lui avons consacrée dans **Le Siècle de Bruckner** (Richard-Masse, Paris, 1975).

B) LES RÉALISATIONS DU SCHERZO ORIGINAL

Toute idée d'achèvement de l'illustre partition aurait donc été vouée à l'échec si, parmi les fragments qui nous sont parvenus de l'esquisse originale (15), ne s'était trouvé celle, pratiquement complète, du troisième mouvement, marqué par Schubert 'Allegro', et qu'on peut sans hésiter, tant il se situe dans la ligne de ceux de la **Sixième** et de la **Septième** symphonies, qualifier de Scherzo . En possession en outre, de la première, puis (depuis 1969) de la seconde page orchestrées, une restitution d'ensemble (16) devenait non seulement possible mais nécessaire.

Le premier, **Denis VAUGHAN** (17) a enregistré en 1966 sa réalisation, menée à bien, selon toute vraisemblance peu auparavant, et demeurée manuscrite. En 1971, c'est le tour de **Gérald ABRAHAM**, l'auteur anglais déjà cité, de proposer un Scherzo achevé par lui dans le but explicite de restituer pour la première fois l'œuvre complète en quatre mouvements. La création de cette version eut lieu à Liverpool le 6 juin 1971, sous la direction de Charles Groves, qui en réalisa aussi un bel enregistrement ; le Scherzo paraissant séparément en partition (18).

Enfin, en 1976, répondant à notre suggestion (19), notre ami **Florian HOLLARD** (20) envisagea de programmer, en création française, l'œuvre complète à Tours ; mais, après avoir minutieusement confronté les deux versions précédentes à l'esquisse de Schubert, il se résolut à entreprendre une réalisation nouvelle, dont la primeur eut lieu le 12 décembre de la même année. Cette version vient d'être

---

(15) Ils avaient été préservés par le collectionneur viennois Nikolaus Dumba, qui les légua en 1900 à la «Gesellschaft der Musikfreunde», conjointement à la partition autographe (qu'il tenait de Johann Herbeck).

(16) Supposant admise l'hypothèse relative au Finale (voir le numéro précédent), ou au moins l'emploi de l'Entr'acte de «Rosamunde» **en guise** de Finale. Si l'on refuse cette solution, l'addition du seul Scherzo aux mouvements habituels ne présente plus qu'un intérêt fort limité, et ne justifierait guère sa reconstitution. A moins (à la rigueur) de l'insérer **entre** les deux premiers mouvements. Mais c'est là une solution bâtarde que peu de musiciens accepteraient...

(17) D'origine australienne, il dirigea longtemps l'orchestre de l'Opéra de Naples, avec lequel il enregistra une «Intégrale» des symphonies de Schubert. **L'Inachevée** y figurait en trois mouvements — mais encore privée de Finale (R.C.A.).

(18) Oxford University Press (1971). Disque H.M.V. ASD 2743.

(19) Voir plus haut, numéro précédent, note 7.

(20) Fondateur (en 1960) et directeur artistique de l'Orchestre symphonique de Tours, Florian Hollard a débuté à Winterthur (Suisse) comme bassoniste ; et son goût particulier pour les bois l'a conduit à créer en 1962 l'Harmonie de chambre de Paris, avec laquelle il a entrepris récemment une série d'enregistrements (Vogue). Il est également producteur à Radio-France (France-Musique).

éditée à Paris (21), et sera prochainement enregistrée. Il nous reste donc, pour clore ce survol, à esquisser une rapide comparaison des trois textes disponibles.

Pour ce qui est du Scherzo proprement dit, son instrumentation est largement conditionné par le texte de Schubert ; et la marge d'initiative du réalisateur se situe surtout dans le jeu des reprises (qui permet de moduler quelque peu la dimension résultante), ainsi que dans le plus ou moins grand respect des tessitures en usage à l'époque. Florian Hollard a fait de ce dernier impératif une des règles d'or de son travail. Quant à Denis Vaughan, il indique lui-même qu'il s'en est «le plus souvent tenu aux exemples qui se rencontrent dans les autres parties de la symphonie» ; et il ajoute cette remarque-clé (qui concerne d'ailleurs plutôt le Trio) : «**La tâche la plus difficile est de savoir quelles audacieuses touches d'harmonie l'on peut ajouter pour demeurer dans le droit fil du puissant progrès musical manifesté par les deux premiers mouvements. Si l'on est trop timide, le mouvement ne fera pas le poids**».

Cette observation est capitale dans la mesure où elle s'attaque de front à la légende de la soi-disant faiblesse de ce Scherzo par rapport aux mouvements précédents. Si une lecture hâtive de l'esquisse a pu susciter un tel jugement, en réalité cette esquisse contient tant de traits ingénieux et bien dans la manière de Schubert (22), qu'achevé par le compositeur lui-même, le mouvement fût sans nul doute devenu le digne successeur des deux premiers — compte tenu du fait, déjà noté, qu'on n'en attend pas du tout la même profondeur de pensée, mais bien une simple oasis de repos avant le retour de la tension dramatique dans le Finale. Quelque ambitieux que cela paraisse, le réalisateur contemporain doit se fixer pour but d'aboutir à un résultat comparable à celui qu'eût obtenu l'auteur de la symphonie.

Dans leur approche du Scherzo, le soin apporté par Florian Hollard à l'analyse du plus petit détail s'avère sans commune mesure avec celui de ses devanciers (23). Mais c'est au Trio que vont apparaître les divergences les plus décisives. Ici, seul est donné l'énoncé du thème, sous forme



Florian HOLLARD

d'une simple ligne mélodique de seize mesures, en sol majeur, aboutissant à une barre de reprise. On conçoit donc à la fois le degré de liberté laissé au réalisateur et la difficulté de sa tâche. Il reste en effet à établir toute la vêture harmonique et instrumentale de l'exposition, et à composer entièrement la seconde période. Celle-ci consistera en un bref développement suivi d'une reprise variée ; l'ensemble étant à son tour répété pour amener le «da capo».

Que ni l'une ni l'autre des deux premières réalisations en date ne puissent vraiment satisfaire, c'est ce qu'une lecture un tant soit peu attentive permet de conclure sans ambiguïté. Vaughan serait encore le plus respectueux des deux, mais il a laissé passer au moins une erreur très gênante en écourtant par trop le développement, lequel comporte — précédant immédiatement la reprise — une période «boîteuse» de cinq mesures que jamais Schubert n'aurait admise. C'est dommage, car son instrumentation claire, fine et aérée, est dans l'ensemble très séduisante ; et son développement judicieusement conçu à partir des éléments du

---

(21) Bureau de musique Mario BOIS, 5, rue Jarry, Paris (10è), tél. : 770.09.94.

(22) Le premier de ces traits se trouve dans le contraste modal entre le thème initial (mineur) et l'anacrouse en forme de cadence (majeure) qui le relie à sa période secondaire. Florian Hollard a d'ailleurs attiré notre attention sur le fait que l'esquisse de ce mouvement est rédigée avec un soin minutieux, et ne comporte (à l'inverse de celle de l'Andante) aucune solution de continuité. Ce qui manifesterait la valeur que lui accordait Schubert, qui n'a pas pu abandonner **délibérément** sa mise en partition.

(23) Une divergence notable doit être mentionnée chez Abraham, qui ajoute deux mesures de Coda pour mieux mettre en valeur l'anacrouse des basses, et assurer l'enchaînement avec le Finale, ainsi qu'il l'a suggéré dans son article cité plus haut.

thème lui-même.

En chacun de ces deux domaines, Abraham offre en revanche des choix très critiquables. Son exposé du thème est alourdi par des doublures «brahmsiennes» et une dynamique (f) nettement trop puissante. Mais c'est au développement qu'il a commis une erreur de conception fondamentale, en pratiquant ni plus ni moins qu'un «collage» tiré, lui aussi, de «**Rosamunde**» (second épisode mineur du très populaire **Entr'acte n° 3** en si bémol). Son audition dans le cadre de ce Scherzo paraît tout-à-fait hors de situation ; et ne saurait se justifier par les autres emprunts que comporte la musique de «**Rosamunde**», fût-ce celui du Finale de la symphonie ! Car encore aurait-il fallu que cet emprunt soit **musicalement opportun**, ce qui n'est pas le cas. Non seulement le thème du Trio comporte assez de potentialités en soi, mais la mélodie ainsi plaquée ne possédait même pas, à l'origine, le même rythme, puisqu'Abraham a dû transformer les triolets 2/4 en noires 3/4 pour les faire cadrer avec la métrique du Trio. Et le résultat, comme on peut s'y attendre, est très décevant.

Pour y avoir assisté de près durant toute son élaboration (1976) et ses retouches ultérieures, qui s'étendirent jusqu'à la fin de 1977, nous pouvons témoigner du scrupule extrême et de la claire conscience de l'importance de l'enjeu manifestés par Florian Hollard dans l'approche de son travail, qui fut précédé d'une étude comparative approfondie des pages similaires de Schubert. C'est ce qui permit à l'auteur d'éviter les écueils où avaient achoppé ses devanciers ; et, joint au propre talent inventif de cet excellent musicien, c'est ce qui assure à son ouvrage son mérite à notre avis insurpassable.

Comme l'a lui-même précisé Florian Hollard dans sa Préface, sa méthode a reposé sur «**trois directives principales. En premier lieu, n'ajouter aucun élément thématique qui ne soit issu des matériaux contenus dans le manuscrit existant. Puis, assurer à cette section un développement temporel équilibré par rapport à ce qui l'entoure. Enfin, appliquer exclusivement les principes d'instrumentation qui étaient familiers à Schubert, notamment en ce qui concerne l'emploi des instruments à vent, 'bois' et 'cuivres', ces derniers étant bien sûr considérés comme dépourvus des mécanismes modernes**».

La mise en partition du thème lui-même a été soignée avec amour par l'auteur, qui observa que Schubert n'avait pu choisir un thème aussi simple, voire naïf, et rythmiquement assez répétitif, que dans l'intention de «**donner à** (son) **harmonisation plus d'importance qu'à la mélodie elle-même**». Par le jeu des contrechants et les contrastes instrumentaux, il a, en conséquence, étoffé la phrase musicale et nettement différencié ses périodes successives. Mais c'est dans le bref développement central — seul épisode pour lequel manque toute indication de Schubert — que sa réussite est assurément la plus convaincante. Une belle mélodie des violons s'y déploie, dont l'esprit est celui d'une libre variation, et qui exploite essentiellement la dernière cellule du thème schubertien (**Ex. VII**). Bientôt les bois viennent la soutenir pour un bref crescendo ; enfin une très romantique cadence des cors se résout sur un accord en valeur longue (dominante sur **ré**). La reprise s'effectue ainsi en **sol** majeur. Elle est sensiblement variée, traverse les tonalités de **si** mineur et de **la** mineur ; et, dans sa mesure ultime, le contrechant du premier hautbois redescend vers le **si** afin d'assurer un parfait enchaînement avec

(Ex. 7) : Fait suite à l'Ex. 2.

[Ed. Mario Bois, Paris.]

le «da capo».

Dans cette magnifique réalisation, le Scherzo de la **8e Symphonie** répond enfin à ce que l'auditeur le plus exigeant est en droit d'en attendre. Par ses qualités de grâce et de vivacité, par «**sa dynamique saine et robuste, (il) fait beaucoup mieux que de remplir son seul rôle de trait d'union nécessaire avant le Finale présumé**» (F. Hollard). Mais l'essentiel — en réalité le seul critère vraiment décisif — nous paraît résider dans le progrès qui existe ici entre l'esquisse et la partition achevée : progrès qui ne le cède en rien à celui qu'on constate, d'après ce qu'on connaît de leur ébauche, pour les deux mouvements initiaux. Et cela seul justifie la courageuse entreprise du réalisateur, sans préjudice du but véritable qui était poursuivi, et qui consistait, en définitive, à restituer au monde musical l'intégralité de ce que nous intitulerons désormais, non plus l'«**Inachevée**», mais tout simplement la «**Symphonie n° 8, en si mineur**», de Franz Schubert.

*

* *

Quel accueil le public réservera-t-il à cette version complète, et quel peut être son avenir ? On ne saurait le prévoir ; mais l'important est qu'elle existe, et qu'elle soit mise à la disposition des interprètes, qui décideront de l'inscrire ou non à leur répertoire, mais dont on souhaite au moins qu'ils en prennent connaissance. Un fait est certain : l'expérience qui en fut tentée à Tours s'est révélée des plus positives (24). La symphonie y acquiert à la fois une dimension (42 minutes), une force et une cohérence — musicale, tonale et psychologique — dont il est impossible de se douter sans l'avoir entendue. Quiconque aura fait l'effort d'aborder une telle audition avec une oreille neuve ne pourra, en cas de retour à l'état antérieur, éprouver qu'un sentiment de frustration.

Certes, l'œuvre y perd quelque peu en mystère. Mais elle y gagne sa véritable signification historique, celle d'un jalon capital — le second après la **Symphonie en mi** analysée précédemment (25) — de la méthodique conquête par Schubert de la grande forme symphonique. Hors de tout programme superflu, elle offre désormais l'image, non plus d'un demi-échec, mais d'une période de doute courageusement surmontée par un créateur à l'instinct sûr et déjà parfaitement maîtrisé. Ainsi voyons-nous se construire, ou plutôt se reconstruire sous nos yeux la série monumentale et prophétique des symphonies de la maturité de Schubert, au nombre, non d'une et demie, mais bien de **quatre**, et dont les deux dernières vont peut-être, au chapitre prochain, nous livrer leur secret ...

(A suivre)

---

(24) Elle vient d'être renouvelée par deux fois, à Tours et à la cathédrale de Blois. Des critiques parues à la suite du concert de 1976, outre la constatation unanime de son vif succès, on retiendra surtout l'enthousiasme du chroniqueur de SCHERZO (N° 60, février 1977) : «**Depuis le 12 décembre 1976, la** Huitième symphonie **de Schubert n'est plus 'inachevée' ; et désormais tout interprète qui s'en tiendrait à jouer les deux seuls premiers mouvements s'exposerait à être jugé incompétent.** (Disons, plus modérément, mal documenté). **Grâce à la fois au talent créatif et à la baguette de Florian Hollard, cette énigme séculaire est enfin résolue. Après que le monde entier s'y soit essayé, notre compatriote lui a apporté la seule réponse valable en trouvant les mouvements conclusifs... chez Schubert lui-même !**»

(25) Voir l'E.M., Nos 248 et 249.

AVIS DE CONCOURS

PRINCIPAUTE DE MONACO
ACADEMIE DE MUSIQUE RAINIER III

Le poste de Directeur sera vacant à l'Académie de Musique Rainier III pour la rentrée scolaire 1979/1980. Les personnes intéressées par cet emploi contractuel, devront adresser à la Mairie de Monaco avant le 18.12.1978 leur dossier de candidature comprenant les copies certifiées conformes des titres et références pouvant justifier les aptitudes à ce poste (dont connaissances : administratives, pédagogiques, etc....).

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser à : M. le Directeur de l'Académie de Musique Rainier III, 17, rue Princesse Florestine à Monaco. Tél. : 30.23.17 de 15 à 19 hres).



BOUVIER-PARIS

15, Rue d'Abbeville - 75010 PARIS - Tél. : 878 24-88

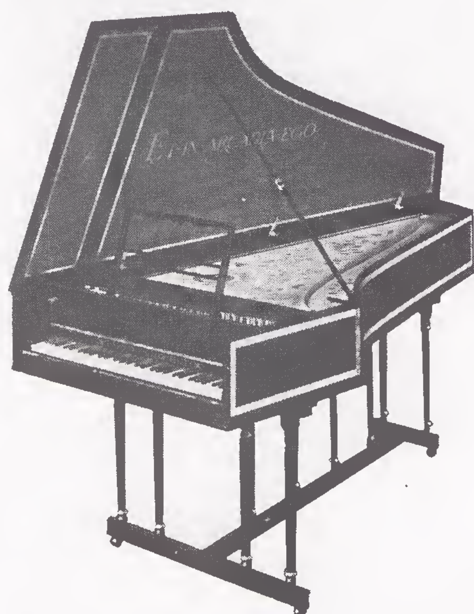
PIANOS - PIANOS DE CONCERT - MATERIEL D'ENSEIGNEMENT MUSICAL
INSTRUMENTS DE MUSIQUE

CLAVECINS & EPINETTES

COPIES D'ANCIENS d'après J. D.DULCKEN, Joannés RUCKERS, Pascal TASKIN
(facture hollandaise)



EPINETTE (Modèle Anglais)
Luth divisé pour basses et dessus
1 Jeu de 8' –
Dimension : 150 x 60 cms



CLAVECIN (Copie d'après DULCKEN)
1 Clavier 5 Octaves
Jeux de 8 ' et 4 º – LUTH
Dimension : 220 x 91 cms



CLAVECIN (Copie d'après DULCKEN)
2 Claviers (Ivoire)
4 Jeux - LUTH
Dimension : 260 x 95 cms

Ebénisteries diverses sur commande

bibliographie

par Jean MAILLARD

o NOUVEAUTES PEDAGOGIQUES - EDITIONS VAN DE VELDE, TOURS

Tous les éducateurs musicaux sont à même de mesurer l'importance considérable de l'effort consenti par les **Editions VAN DE VELDE** en vue de la constitution d'une documentation nouvelle, adaptée aux exigences et aux besoins de la pédagogie musicale à tous les niveaux de l'enseignement, et tout particulièrement dans l'optique des classes maternelles ou des écoles primaires.

L'intelligente recherche de pédagogues de la plus parfaite compétence jointe à l'ouverture d'esprit d'un éditeur dynamique offre donc aux animateurs, moniteurs, instituteurs une bibliothèque de base dont le professeur d'éducation musicale connaît déjà en grande partie les ressources, mais qu'il n'est que justice de signaler chaleureusement à l'attention de tous les enseignants. C'est ainsi que les **Jeux musicaux des maternelles** (ISBN 2-85868-027-2) sont une éducation sensorielle par le chant et l'instrument. Anthologie charmante fondée sur trois chansons, elle permet d'éveiller de multiples facultés par l'emploi de sources sonores plus ou moins nombreuses selon les possibilités de la classe ; par l'emploi également de cartons-notes qui constituent une étape attrayante vers le contrôle actif de l'audition. Cette plaquette de **Marcel CORNELOUP** est accompagnée d'un disque 45 tours de démonstration.

Vers le langage des sons (ISBN 2-85868-037-X) est une nouveauté dûe à **Mauricette CATILLON**. Parmi les buts visés par l'auteur, on note l'intéressante démarche pédagogique allant de «l'entendu» vers «l'écouté» : elle est fort importante quoique apparemment banale. L'enfant passe ainsi de **l'Audition** vers la **Perception rythmique**, puis du pouvoir de s'exprimer (voix, corps) vers **la socialisation** (chanter, jouer ensemble, écouter les autres). Les matériaux de base consistent en un électrophone, un instrumentarium modeste, et une discographie dont les références sont données en début d'ouvrage.

C'est toujours à **Mauricette CATILLON**, maîtresse de classe d'application, Directrice d'école maternelle, collaborant avec **Christiane LEROUX**, également maîtresse de classe d'application et C.P. d'Education musicale, que nous devons la constitution d'un double fichier **d'Approche et mise en place du langage musical.** Il s'agit donc d'une cinquantaine de fiches de travail, fruit d'expériences multiples avec des enfants de 5 à 7 ans ; en aucune façon d'une «méthode» stricto sensu. Les auteurs souhaitent ainsi «répondre, à une demande accélérée émanant d'éducateurs insuffisamment informés sur le plan musical afin d'aider les enseignants des cycles pré-élémentaire et élémentaire à découvrir, avec leurs élèves, les structures fondamentales du langage musical, tout en permettant une ouverture éventuelle à des méthodes reconnues». Peut-on rêver meilleur programme ? Les **Jeux d'instruments à percussion** peuvent être considérés comme un précieux complément à l'ouvrage précédent. Mauricette CATILLON propose toujours par le truchement de treize fiches cartonnées d'un maniement facile (format normalisé 16 x 26) des instrumentations d'une difficulté progressive. Cette mise en place rationnelle d'un orchestre d'enfant entraîne rapidement vers la possibilité de création d'une vesture sonore pour des comptines parlées, ou des chants : elle permet un prolongement efficace avec recueils de vieilles chansons **Jardins d'enfants, Chantons gaiement ou l'Atelier musical,** ouvrages tous publiés chez VAN DE VELDE.

L'ATELIER MUSICAL de Marcel CORNELOUP est bien connu de nos lecteurs, depuis quatre ans qu'il est en circulation : point n'est besoin de souligner les qualités de ce grand recueil «à l'italienne» (21 x 27) comprenant plus de quatre-vingt chants, s'articulant en quatre grandes parties **(A la découverte du langage musical, Grammaire de la mélodie, Jeu de la flûte à bec et Approche des instruments, des œuvres et des compositeurs)**. Sa réédition attendue sera particulièrement bien accueillie. De même que celle de **LA MUSIQUE A L'ECOLE,** cahiers pratiques d'animation musicale de la classe par le chant populaire et le jeu instrumental, spécialement conçus pour le premier degré.

A tous ces précieux auxiliaires font logiquement suite les quatre livres de **L'HEURE DE MUSIQUE** de Marcel CORNELOUP ainsi que la collection **L'ORCHESTRE & SES MUSICIENS,** précieuse anthologie de disques 45 tours accompagnés de diapositives et de fiches pédagogiques.

Pour nos lecteurs qui l'auraient égarée, rappelons l'adresse des Editions VAN DE VELDE, La petite plaine, B.P. 22 FONDETTES 37320 LUYNES (à 5 kms de Tours).

o David TUNLEY, **Introductory Studies in tonal Harmony**, publication du **Department of Music de The University of Western Australia**, 112 p. ron., nombreux exemples musicaux, University of W.A. Bookshop, Perth, AUSTR. 6009 (1978)

Nos collègues ont encore en mémoire l'accueil chaleureux réservé par l'Université de l'Ouest Australien aux congressistes de l'I.S.M.E. en 1974, et l'efficace activité du Professeur **David TUNLEY** pour la réussite des travaux et le plaisir des participants. Le Professeur TUNLEY réalise de bien belles choses en ce bout du monde, et je voudrais tout spécialement souligner son effort pour le rayonnement de la musique française, et la pertinence de ses travaux musicologiques consacrés à la **Cantate française au XVIIIème siècle.** Mais David TUNLEY est également compositeur, et l'on pourrait consacrer à ses œuvres une étude qui ne manquerait certes pas d'intérêt ; elle aurait encore le mérite de mettre en évidence l'engagement multiple de ce musicien vis à vis de son art. Etayé par l'étude historique, par la «praxis», on imagine l'intérêt que présente le manuel que David Tunley propose en guide **d'Etudes introductives à l'harmonie tonale.** Toute la progression est ici fondée sur des exemples choisis chez les maîtres et chaque chapitre s'enrichit d'exercices pratiques donnés en fin de volume. Sont successivement abordés : **Le concept de tonalité, la texture harmonique, la dissonance, le chromatisme et la modulation, les extensions traditionnelles de la triade de base, l'harmonie dans le contexte structural.** Le dernier titre concerne les symboles chiffrés d'analyse harmonique. Je remarque au passage que David Tunley adopte ici une solution nouvelle qui remplacerait avantageusement peut-être nos chiffrages de fonction «venant de...» ou surmontés de points pour indiquer les renversements. Ici, l'état fondamental est indiqué par **a**, et les renversements par **b, c, d etc ...** Je relève aussi incidemment la terminologie peu répandue chez nous concernant les diverses sixtes augmentées : tierce majeure et sixte augmentée **(sixte italienne,** à ne pas confondre avec **sixte napolitaine,** bien connue), tierce majeure, quarte augmentée et sixte augmentée **(sixte française),** tierce majeure, quinte juste et sixte augmentée **(sixte allemande),** enharmonique de la septième de dominante, mais de fonction essentiellement différente (cf. par ex. le dernier accord de la mesure 45 du lied 12 **(Einsamkeit) du Winterreise).**

Etablissant sans cesse un pont entre la réalité artistique et la spéculation théorique, l'ouvrage de David Tunley a le mérite, surtout dans la Bibliographie traditionnelle de langue anglaise, de faire sortir l'initiation harmonique d'une tour d'ivoire, d'un temple de la routine où les traités habituels fort doctes imposaient peu à peu une sclérose peu engageante pour les étudiants. Ici, la prise de conscience du phénomène harmonique se fait automatiquement, sur le terrain, par l'examen de valeurs sûres empruntées aux maîtres, un peu dans l'esprit renouvelé du traité de composition de Lobe, que Franz Liszt ne dédaignait pas d'utiliser avec ses élèves. Remercions donc David Tunley pour cette fenêtre qu'il vient d'ouvrir dans une pédagogie qui ne se veut plus rébarbative.

o **Daniel MAGNE, Guide pratique du piano pour l'amateur et le professionnel, Edit. Van de Velde, Paris (1978), 16 x 24, 124 pages, illustr. nombreuses**

«Seul Editeur français à ne publier que des livres sur la Musique» (je n'ai pas vérifié !), Francis Van de Velde ne pouvait se désintéresser de l'organologie. C'est ainsi qu'un triptyque d'envergure vient d'être réalisé sous ses presses, triptyque consacré au piano : **Les 32 Sonates de Beethoven, Journal intime de Beethoven** par Paul Loyonnet (Esthétique), **L'Art du piano** par H. Neuhaus (Technique) et ce **Guide pratique du piano** par Daniel MAGNE, représentant Bösendorfer, chargé d'expertise et d'entretien auprès du C.N.S.M., de l'Ecole Normale etc... En quinze années de pratique, l'auteur affirme n'avoir guère rencontré qu'une dizaine d'artistes dominant parfaitement les questions de facture instrumentale. Il ne fait donc aucun doute que ce livre, richement et abondamment illustré rendra les plus grand services aux artistes, aux amateurs et aux techniciens : c'est ce que soulignent Olivier Messiaen et Paul Badura-Skoda dans la lettre qu'ils ont adressée à l'auteur. Celui-ci répond dans un style simple, clair et précis aux multiples questions qui se posent au profane : cadre, mécanique, cordes, double échappement, habillage, timbre, cause des multiplicités de prix d'une marque à l'autre, qu'entend-on par «piano d'étude» ? Neuf ou occasion ? Garanties, calendrier d'entretien, techniques de factures. Il s'agit donc d'un mémento d'une parfaite maniabilité que Daniel MAGNE a fait précéder d'une étude sommaire sur **Les grandes étapes de la facture du piano** par Bernard AUBERT.

Pour sa clarté, son information, sa pertinence, je ne puis que recommander à nos lecteurs cette nouveauté qui comble une réelle lacune bibliographique. La présentation est fort élégante.

o **Jacques CHAILLEY, La Musique, Edit. Van de Velde, Tours (1975)**

Conforme aux instructions du **B.O.E.N. n° 43** du 21 novembre 1974 concernant le programme de la classe de sixième dans les classes à horaire aménagé, cet opuscule de Jacques CHAILLEY aborde de la manière la moins académique les points essentiels qui permettent à un jeune auditeur en puissance de considérer le panorama de l'héritage musical. Neuf chapitres proposent diverses écoutes possibles en parallèle à des lectures qui incitent à la réflexion et sollicitent la sensibilité vers tous les grands aspects de l'expression musicale. Ce petit livre élégant et judicieusement illustré sera le bienvenu dans le cartable des petites personnes : il sera en outre un guide pertinent pour l'ouverture d'une discothèque personnelle.

Octave Morel

nOtre discOthèque

Jean MAILLARD

o **HONEGGER (Arthur), Intégrale des Symphonies, Pastorale d'été, Chant de Joie, Pacific 231 - Coffret 3 x 33/30 X 87604 st.**

Merci **EURODISC** ! Voilà enfin une réalisation courageuse comme on aimerait les voir proliférer ! Cette très belle Anthologie de l'œuvre symphonique de notre grand maître Arthur HONEGGER (1892-1955) est ici magistralement servie par ce musicien de très grande classe qu'est Serge Baudo. Et puis, et la remarque est essentielle, Serge Baudo dirige des artistes qui croient à ce qu'ils font, à ce qu'ils jouent, à ce qu'ils confient au public. Le résultat est simplement bouleversant. Trois pages de jeunesse livrent l'essentiel de la personnalité du compositeur : illumination beethovénienne et rimbaldienne de la **Pastorale d'été,** hymne à la vie qu'est le **Chant de joie,** hommage à Bach et, par incidence, à la vitesse et à la puissance, avec **Pacific 231.** Et puis les **cinq symphonies,** sur lesquelles notre cher et toujours regretté Nahoum s'était penché à mes côtés avec tant d'avide sympathie, qui sont ici l'objet d'un travail d'artiste et d'amoureux : toute une vie offerte au musicien qui aime son art. Personne ne peut, qui se prétend tel, se dispenser d'enrichir son trésor enregistré d'une telle réalisation sur laquelle nous aurons sans nul doute à revenir.

o **MUSIQUE DE JOIE de Jacques Moderne - 33 x 30 ASTREE AS 37 st.**

Ou plus exactement **Musicque de ioye,** «appropriée tant à la voix humaine, que pour apprendre à sonner espinettes, violons, fleütes...». Nos amis imagineront la qualité de cette réalisation de **l'Atelier de recherche VALOIS.** «Musique de joie ! Sous ce titre merveilleussement évocateur paraissait à Lyon vers 1550, sorti des imprimeries de Jacques Moderne, un recueil de pièces instrumentales regroupant en deux sections distinctes des Riccercari contrapunctiques, savants et raffinés de l'Ecole vénitienne, et des danses du temps, de caractère parisien, plus sommaires d'écritures, mais potentiellement très riches en couleurs, rythmes et possibilités d'ornementation». C'est avec une parfaite maîtrise que les quinze musiciens groupés autour de Jordi Savall, sous le nom **d'Hespérion XX,** abordent ces pièces anonymes ou signées de Julius de Modène, Clément Janequin, Pierre Sandrin, Cabezon, Claude Gervaise et autres maîtres de la Renaissance. La volonté de l'ensemble **Hespérion XX,** dont le nom même est symbole de latinité, est de parvenir, en employant des instruments anciens, à rendre une vie quasi authentique à la musique de cette Renaissance fascinante. Il en est certainement très proche : en tous les cas, la musicalité et la richesse de ce concert son remarquables.

o **DEMACHY, Pièces de viole - 33/30 ASTREE AS 16 st.**

Le Sieur DEMACHY est le premier à avoir, en France, publié des suites pour viole, dont les «sons mourants» étaient particulièrement appréciés chez nous. Ces œuvres préparent la voie royale qui passe par Marin Marais, François Couperin et Sainte-Colombe. **L'Atelier de Recherche VALOIS** a fait appel au beau talent de Jordi Savall qui a retenu, dans ce recueil de 1685, la Première Suite en ré mineur, et les Troisième et Quatrième Suites respectivement en Sol mineur et Sol Majeur : toutes sont de structure classique avec Allemande, courante, sarabande et gigue, auxquelless'adjoignentçà et là des Préludes, des doubles ou autres danses mobiles. Jordi Savall sonne une viole de gambe à sept cordes d'un facteur français anonyme du XVIIème siècle de la collection de notre amie disparue, Geneviève Thibault, Comtesse de Chambure, dont le cœur semble battre dans cette musique qu'elle avait tant contribué à faire vivre...

o **Concerti pour flûte de Sammartini, Martini, Galuppi & Pergolesi - 33/30 ERATO STU 71062 St.**

Les admirateurs de Jean-Pierre Rampal seront heureux de ce disque qui paraît dans le cadre du programme de 25ème anniversaire de la firme **ERATO.** L'éminent artiste présente trois pages originales du type classique de l'oratorio baroque italien : le Concerto en Sol Majeur du Padre MARTINI (1706-1784) avec son charmant finale en tempo di minuetto, le Concerto en Ré Majeur de Baldassare GALUPPI (1706-1785) et l'élégant Concerto en Sol Majeur de G. Battista PERGOLESI, alias PERGOLESE (1710-1736). Le quatrième concerto est une transcription d'un

original pour violoncelle piccolo ou violon, de Giuseppe SAMMARTINI (1693-1751), en Ut Majeur. Jean-Pierre Rampal est accompagné par **I Solisti Veneti** que dirige Claudio Scimone.

o **VIVALDI, Il Cimento dell'armonia - Coffret 3 x 33/30 PHILIPS 6747 311 st.**

Voici un quart de siècle de douze étudiants de l'Académie Sainte-Cécile de Rome donnèrent leur premier concert public. Leur succès fut tel qu'ils durent entendre immédiatement une tournée dans toute l'Europe, qui confirma l'enthousiasme des compatriotes. Style, musicalité, virtuosité ont été les trois impératifs de la brillante carrière de cet ensemble **I Musici** qui offre aujourd'hui à l'amateur cette anthologie de l'art d'Antonio VIVALVI (1678-1741) qu'est **Il cimento dell'armonia e dell' invenzione.** Il consiste en douze Concertos pour violon, cordes et continuo. Cet **op. 8,** publié à Amsterdam en 1724 est nettement dominé par le groupe populaire mais toujours prestigieux des Quatro Stagioni, ces **Quatre Saisons** qui constituent les n° 1 à 4, avec, ultérieurement, **La chasse** (n° 10), **La tempête en mer** (n° 5), **Le plaisir** (n° 6)... L'intérêt musical prend une toute nouvelle dimension, en replaçant les pages les plus ressassées dans leur véritable contexte : c'est ce qu'explique avec finesse Marcel Marnat dans sa notice de présentation. Le violon solo est joué par Félix Ayo et la réalisation de la basse assurée par Maria-Teresa Garatti.

o **Henry DU MONT, Magnificat, Benedictus, Nisi Dominus - 33/39 ERATO ERA 9405 st.**

o **M.R. DELALANDE, Usquequo domine, Exaltabo te, deus meus - 33/30 ERATO ERA 9503 st.**

Il s'agit de nouvelles gravures réalisées en 1978, mais nos amis lecteurs retrouveront avec une émotion double : celle suscitée par la musique, et celle du souvenir, ces gravures précieuses qui ont fait la gloire de la Maison **ERATO,** et le piédestal de Michel Garcin, moins abordable aujourd'hui qu'en ces temps éloignés. Voici une brochette de grands motets de type versaillais où l'on admire Jocelyne Chamonin, Edith Selig, Denise Monteil, Jeannine Collard, Gladys Félix, André Mallabrera, André Meurant, Michel Hamel, J.Jacques Lesueur, André Vessières, Xavier Depraz, avec l'Ensemble vocal et la chorale Philippe Caillard, l'Orchestre de chambre Jean-François Paillard sous la direction de Louis Frémaux. Ainsi, ces motets d'Henry DU MONT (1610-1685), et ceux de Michel-Richard DELALANDE (1657-1726) vont-ils réjouir une nouvelle génération : nous ne pouvons que nous en féliciter. Ces volumes 3 (Grands Prix du disque 1956) et 5 des rééditions en tirage limité.

o **M.R. DELALANDE, Deus in adjutorium, Usquequo domine - 33/30 ARION ARN 38432 st.**

Ces deux psaumes de Michel-Richard DELALANDE (1657-1726), n° 12 **(usquequo domine)** et 69 **(Deus in adjutorium intende)** sont interprétés par le **Madrigal de Lyon** qu'anime Alain Chabrier, et par **l'Ensemble instrumental de Grenoble,** ces deux formations étant sous la férule de Stéphane Cardon. Il est précisément intéressant d'écouter successivement le Psaume 12 **(Usquequo domine)** dans l'interprétation recensée précédemment, et cette nouveauté **ARION.** Ce sont deux visions différentes de la majesté religieuse à la Chapelle royale. Le tempo de Stéphane Cardon est plus fougueux, et pourrait laisser plus une révolte qu'une résignation. La jeunesse de ce chef explique cette réaction : mais l'auditeur notera la personnalité, la fermeté des tempi, la belle exploitation de la pâte sonore, qui expliquent les lauriers qu'a déjà reçu Stéphane Cardon, et qu'il continuera de glaner au cours d'une carrière qui a déjà passé le stade des promesses, mais qui recèle encore bien des espérances.

o **HAENDEL, Dixit dominus, Armida abbandonata - 33/30 PHILIPS 6539 068 St.**

Deux œuvres de jeunesse de Georg-Friedrich HAENDEL (1685-1759) sont représentatives de la diversité du génie du jeune maître tout pénétré de sa technique allemande d'écriture, mais subjugué par la virtuosité et les italianismes d'Alessandro Scarlatti. Le **Dixit dominus** étonnera par la maîtrise souveraine et la variété de l'écriture, contrepointique ou verticale, chœur rapides et fugués, sombres sonorités évoquant la colère divine. On admirera la qualité parfaite de **l'Ensemble vocal NCRV d'Hilversum** et **l'Orchestre de Chambre d'Amsterdam** sous la direction de Marinus Voorberg, avec Helen Donath (soprano), Trudy Koeleman (s.), Aafje Heynis (c.), G. Van Dolder (t.) et D. Hollestelle (b.). A l'opposé, la cantate Armide abandonnée ne fait appel à aucun brio orchestral. La voix de soprano, en l'occurrence le bel organe de Stefania Woytowicz, est parfaitement mise en valeur, dans un contexte d'orchestre de chambre. C'est Kurt Masur qui dirige le **Kammerorchester** de Berlin avec Peter Zimmermann (cello) et Robert Köbler (clavecin). C'est une **Invitation à la Musique** de **PHILIPS.**

o **J.S. BACH, l'Art de la fugue - Coffret 3 x 33/30 ARION ARN 336 013 st.**

«L'Art de la fugue représente le plus colossal effort qui ait jamais été tenté par un musicien de génie pour démontrer les possibilités de développement virtuellement incluses dans le thème le plus simple» (Jacques Chailley). N'ayant apparemment pas lu les récents travaux de Marcel Bitsch et de Jacques Chailley sur ce monument, Bernard Lagacé part en exploration et tire sa propre expérience des

arcanes qu'il a élucidées dans ce colossal ensemble. La réalisation de l'œuvre à deux mains ne pose en fait de difficulté que pour les **Contrepoints** V et **XIX**, et pour les **fugues XVI** et **XVIII** au sujet desquels Bernard Lagacé, qui est un maître en parfaite possession d'un métier solide, justifie habilement son interprétation.

Le résultat de cette lutte avec l'ange est une fresque colossale, une architecture savamment mise en mouvement sur le grand orgue de l'Immaculée-Conception de Montréal (réalisé par R. von Beckerath de Hambourg en 1961) : une possible 5ème partie pour la **Clavierübung**, dit Bernard Lagacé. L'auditeur reste en fin de compte, toujours saisi de stupeur admirative devant la géniale démonstration technique de Jean-Sébastien BACH (1685-1750), pleine de musique vivante, de la première note à cet accord de dominante qui précède immédiatement l'amorce de la dernière section inachevée, où tous les thèmes devaient être réunis : c'est sur cette cadence ouverte que Bernard Lagacé abandonne à la méditation son auditoire.

o **J.S. BACH, Portrait d'un musicien - Album EURODISC 2 x 33/30 B 913 167 diff. ARABELLA st.**

A la portée des budgets estudiantins ou de nos crédits, voici une nouveauté **EURODISC** à ne pas négliger. En deux microsillons, elle rassemble des pages tout à fait représentatives du génie de Jean-Sébastien BACH (1685-1750). Deux compositions pour orgue qui sont **Toccata & fugue en ré mineur BWV 565** et **Prélude & fugue en Ré Majeur BWV 532** par Werner Jacob au grand orgue de S. Sebald de Nuremberg. L'art vocal est présent avec la **Cantate BWV 189** pour ténor, flûte, hautbois, violon et continuo, avec Peter Schreier et **le Festival Strings de Lucerne** dirigé par Peter Schreier. L'œuvre orchestral du Cantor est pertinemment abordé avec le **Concerto brandebourgeois n° 2** en Fa Majeur, avec Maurice André et **l'Ensemble Ars Rediviva de Prague**, que dirige Milan Muncliger. Par le même ensemble, figurent également à ce programme le concerto brandebourgeois n° 6 (violes : Karel Rehak, J. Motlik, F. Slama, K. Senfluk) et la **Seconde Suite en Si Mineur** avec Jiri Valek à la flûte. Nos collègues seront conscients de l'intérêt artistique et pédagogique de ce nouvel album EURODISC.

o **W.A. MOZART, Concertos n° 20 et 27 pour piano - 33/30 ERATO STU 71125 st.**

Poursuivant son intégrale des **Concertos** de W.A. MOZART (1756-1791) pour **ERATO**, Maria Joao Pires présente en cette nouveauté les **Concertos n° 20 en Ré mineur KV 466** et **n° 27 en Si bémol Majeur KV 595.** Elle dialogue avec **l'Orchestre de Chambre de Lausanne** que dirige Armin Jordan et ce changement d'interlocuteur ne manquera pas d'intéresser, les enregistrements dont j'ai pu précédemment rendre compte étant réalisés avec l'Orchestre de la Fondation Gulbenkian. L'art de Maria Joao Pires est tout de délicatesse sans mièvrerie, et sa sensibilité musicale vive lui permet d'aborder avec une élégance souveraine les registres les plus divers de ces deux chefs d'œuvre, notamment le **Concerto en Si bémol Majeur,** page d'une densité d'expression et d'une perfection technique qui font de lui l'une des pages essentielles de toute la Musique.

o **W.A. MOZART, Sérénade pour 13 instruments à vent - 33/30 PATHE MARCONI EMI 2 C 069-02943 Q st. quadra.**

Dans le corpus de cette Harmoniemusik qui se constitue à la fin du XVIIIème siècle, les sérénades pour instruments à vent de W.A. MOZART (1756-1791) tiennent une place considérable ; principalement la grande Sérénade pour 13 instruments qui fait l'objet de la présente nouveauté **EMI LA VOIX DE SON MAITRE.** A la formation classique comportant deux sopranos (les hautbois), deux altos (les clarinettes), les ténors (deux cors) et les deux bassons, Mozart adjoint ici ses chers cors de basset dont la chaude sonorité adoucit le registre héroïque des cors métalliques auxquels il adjoint d'ailleurs deux autres congénères afin d'élargir la palette des modulations. En outre, il élargit la forme habituelle en son temps de la sérénade : vif, menuet, lent, menuet II, et vif en ajoutant une Introduction lente, en corsant chaque menuet d'un second trio, et en portant à deux le nombre de mouvements lents (une **Romance** et un **Thème à variations). Il** s'agit donc ici d'une imposante architecture qui se développe sur près de trois quarts d'heure et dans laquelle font merveille les musiciens de **l'English Chamber Orchestra** que dirige Daniel Barenboim.

o **W.A. MOZART, Quintette à vent KV 452 et Divertissements KV 270 et 439 b - 33/30 ARION ARN 38 438 st.**

A mettre en instructif parallèle avec le précédent, ce disque est réalisé pour **ARION** par le **Quintette à vent d'Avignon,** composé de Michel Clergue (fl.), René Médous (cl.), J.P. Taurignan (htb.), R. Malbec (b.), Emile Dal-Bello (cor) et Yves-Maries Bruel (piano). Il s'agit bien entendu de ce que l'on nomme aujourd'hui une géométrie variable qui ne se plie d'ailleurs à l'original mozartien que pour le **Quintette en Mi bémol Majeur KV 452,** conçu effectivement pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson. Accompagnant cette page de prédilection du Mozart de la maturité (1784) se rencontrent les inspirations plus faciles des **Divertimentos,** qui ont été regroupés dans le catalogue Köchel selon leur instrumentation. Ainsi le **Divertimento en cassation en si bémol Majeur** est-il le **14ème** de ceux conçus pour deux hautbois, deux cors et deux bassons, cependant que le **Divertimento-Sérénade en Si bémol Majeur KV 439 b** est-il le second des cinq écrits pour deux cors de basset et basson. Le premier a été transcrit par Rudolf Maros pour flûte, hautbois, clarinette, cor et

basson, cependant que l'autre a été rapporté à la formation plus courante hautbois, clarinette et basson par Fernand Oubradous.

o **BEETHOVEN, Fantaisie piano, chœurs & orchestre, Concerto n° 2 pour piano - 33/30 PHILIPS Trésors classiques 9500 471 S.A. st.**

Un très grand moment que ce concert où Alfred Brendel révèle toute la magnificence de sa technique et de sa musicalité. Le miracle est particulièrement flagrant dans la **Grande Fantaisie pour piano, chœurs et orchestre en ut mineur op. 80** où il conduit la ronde avec une maëstria et une superbe sans égales, dialoguant avec le **London Philharmonic Choir** et le **London Philharmonic Orchestra** sous la direction de Bernard Haitink. On peut d'autant plus souligner cette perfection que l'œuvre ne bénéficie pas d'un grand nombre de versions. Avec cette **Fantaisie,** notre nouveauté comporte le **Concerto n° 2 en Si bémol Majeur** que sa composition en 1795 rend antérieur à celui qui porte couramment le n° 1, mais que la révision de Prague en 1798 permet néanmoins de considérer comme second concerto de piano, dans la mesure où l'historien ne tient pas compte du petit concerto en Mi bémol de 1784... Il est vrai que les Sud-Américains ont, dit-on, huit concertos pour piano & orchestre de **BEETHOVEN** (1770-1827) à leur catalogue. En attendant ce possible arrivage sur notre marché du disque, restons dans la réalité admise par le Maître lui-même, et apprécions cette belle version d'Alfred Brendel, également avec l'Orchestre Philharmonique de Londres conduit par Bernard Haitink. La notice traduite par Jean Dupart de l'anglais de Robert Simpson fera sourire (pas ironiquement !).

o **SCHUBERT, Impromptus - 33/30 PHILIPS Grandioso 6570 032 st. g.u.**

Un programme un peu insolite et charmant dans cette collection Grandioso de **PHILIPS,** avec laquelle nous étions accoutumés à des pages plus «populaires». Cette intégrale des **Huit Impromptus** de Franz SCHUBERT (1797-1828) jouit d'une élégante interprétation d'Ingrid Haebler, repiquage d'un enregistrement d'il y a une quinzaine d'années. Cette «intégrale» ne comporte évidemment que les deux groupes de quatre pièces op. 90 et op. 142 auxquelles on aimerait voir adjoindre les autres **Impromptus** généralement oubliés, au nombre de trois, étudiés par Brigitte & Jean Massin dans leur récente schubertiade bibliographique. Un disque intéressant néanmoins pour nos discothèques.

o **SCHUBERT, Lieder divers - 33/30 ARION ARN 38424 st.**

Udo Reinemann possède une voix d'un charme exquis, au timbre chaud et intime, qui fait merveille dans le lied schubertien et le dialogue devient d'un rare équilibre lorsque cette qualité vocale rare s'oppose ou s'unit au jeu très remarquable de Christian Ivaldi. C'est dire l'intérêt que présente cette anthologie du lied de **SCHUBERT** (1797-1828) où sont réunies les pages suivantes : Mélancolies **(Wehmut)**, A Sylvie **(An Silvia)**, Le voyageur **(Der Wanderer)**, La truite **(Die Forelle)**, **Florio, Ganymède,** Amour secret **(Heimliches Liebe)**, Englouti **(Versunken)**, Rose de bruyère **(Heidenröslein)**, Credo au Printemps **(Frühlingsglaube)**, Qu'elle soit ici passée **(Dass Sie hier gewessen)**, Sur le pont **(Auf der Brück)**, Berceuse **(Schlummerlied)**, Nocturne **(Nachtstück)**. La ballade du Roi des Aulnes **(Erlkönig)** est également inscrite à ce programme, en tête d'ailleurs : si je la cite en dernier, c'est peut-être parce qu'à mon sens, et je puis me tromper, Udo Reinemann n'a pas la voix «épique», la voix tour à tour déchirante ou amoureuse, ou totalement neutre qu'exigent les divers registres de ce récit fantastique... L'interprétation est impeccable : que le chanteur pardonne cette restriction toute personnelle, qui n'anemuise en rien mon admiration inconditionnelle pour le reste du récital de cette nouveauté d'Arien Ségal.

o **SCHUMANN, L'Amour et la Vie d'une femme ; Liederkreis - 33/30 ERATO STU 71 155 st.**

Birgit Finnilä : une personnalité et une voix attachantes. Avec cette charmante interprète suédoise, formée au Conservatoire de Londres, **ERATO** nous propose un récital de lieder de Robert **SCHUMANN** (1810-1856) pour lequel le rôle essentiel du piano est confié à Rudolf Jansen. Il est redoutable d'entreprendre l'enregistrement de **Frauenliebe und Leben op. 42** lorsque l'on se situe dans la perspective de Kathleen Ferrier. Mais c'est à dessein que j'écris «dans la perspective» et non pas «dans l'ombre»... En effet, Birgit Finnilä possède une riche personnalité qui lui permet de repenser et reprendre à son propre compte le redoutable cycle de Robert Schumann : et l'auditeur, rétif au départ, se laisse émouvoir, est pris par cette interprétation chaleureuse. C'est surtout dans ce chef-d'œuvre schumanien qu'est le Liederkreis que Birgit Finnilä et Rudolf Jansen donnent toute leur mesure, et les textes de Eichendorff prennent ici toute leur dimension, tout leur raffinement...

MUSIQUE FRANÇAISE D'AUJOURD'HUI

Le 17 octobre 1978, le Ministre de la Culture & de la Communication, Monsieur Jean-Philippe LECAT présentait à la presse le superbe résultat obtenu par ses Services, parmi d'autres nouvelles positives pour la vie musicale de notre Pays : il s'agit de la création d'une Collection de disques **Musique française d'aujourd'hui.** Cette réalisation a été possible non seulement grâce à l'augmentation du budget de ce Ministère (qui mériterait d'être encore

mieux servi ! Une récente Séance de la Chambre vient d'ailleurs d'entériner une nouvelle augmentation de ce Budget), mais elle a encore été possible grâce aux efforts conjugués de divers Organismes dont l'action a été orchestrée et épaulée par le Ministère : la **S.A.C.E.M.**, la Maison de **Radio-France**, divers Editeurs de disques. Je crois qu'il faut ajouter à cela le sourire de Domitille ROY, dont on ne parle pas suffisamment, et qui est toujours présente et efficace lorsqu'il s'agit de faire quelque chose de positif pour la musique. L'action de la **S.A.C.E.M.** est merveilleusement bénéfique, personne ne le contestera, et nous savons gré à cette alerte et bienfaisante Centenaire, de la Collection qu'elle vient déjà de sortir il y a peu, consacrée à la Musique française. C'est aujourd'hui M. Jean-Loup TOURNIER, Président-Directeur Général qui a mené à terme les travaux d'une Commission de travail suscitée par le Ministère de la Culture et de la Communication. C'est ainsi que sous le label **Musique française d'aujourd'hui**, en collaboration avec **Radio-France** et prenant en quelque sorte le relais de la magnifique et défunte série des **Inédits O.R.T.F.**, une nouvelle collection est née, qui représente une très substantielle aide de l'Etat à la création musicale contemporaine. Dix-huit enregistrements ont déjà été réalisés, dont la liste est donnée ci-dessous. Certains sont considérés comme des éléments moteurs de la Collection, pour attirer l'amateur vers les noms encore peu connus. Ce, avec le souci d'une perfection constante de l'interprétation, de la gravure et de la diffusion. Tous les musiciens qui figureront au catalogue de la Collection sont des maîtres reconnus, mais sans esprit de chapelle. Outre son aide directe par l'offre de certaines prestations gratuites de formation subventionnées, l'Etat achète 600 exemplaires de ces enregistrements afin de les diffuser dans les Institutions musicales, Conservatoires, discothèques publiques. La **S.A.C.E.M.** en assure l'achat de 300 pour la communication musicale : peut-être est-il permis d'espérer que le **Ministère de l'Education** s'associera à ce genre d'aide à la création et à la communication en diffusant ces enregistrements dans les Etablissements scolaires ? la question est à poser. En contrepartie de cette aide de l'Etat, les producteurs se sont engagés à effectuer un tirage au moins égal au double des exemplaires achetés par l'Etat et la **Fondation S.A.C.E.M.**

L'EDUCATION MUSICALE se réjouit d'une telle action que j'aimerais personnellement voir s'étendre, et j'ai posé la question à Monsieur Jean-Philippe LECAT, à des compositeurs peu servis par le disque et qui appartiennent à la **génération d'hier.** Qui généralement ont servi avec générosité la musique contemporaine de leur temps, qui demeurent des témoins de notre pensée nationale, même si elle n'est plus aujourd'hui et provisoirement dans le vent, et que l'Etat s'honorerait hautement de rappeler à nos mémoires. Je pense évidemment à Guy ROPARTZ, mais à bien d'autres encore qui ont nom Paul DUKAS, Florent SCHMITT, Roger DUCASSE, Paul LADMIRAULT, A. de CASTILLON, Albéric MAGNARD, Georges MIGOT, Vincent d'INDY, ROLAND-MANUEL, Jean CRAS, Gabriel PIERNE, Maurice JAUBERT, Alfred BRUNEAU, Marcel DELANNOY, Pierre VELLONNES, P.O. FERROUD : qu'il me soit pardonné pour ceux que je ne cite pas... Il ne faut pas attendre que l'œuvre entière de ces artistes soit passé au pilon pour s'apercevoir, avec un siècle de retard, qu'au fond, ils ont été représentatifs, certains très largement, d'une mentalité et d'une esthétique qui font honneur à la France et à la Musique en général ; et que le **point de vue** étriqué de notre temps, ne doit en aucune façon être un critère d'élimination dans le **panorama** que nous devons laisser contempler à nos successeurs.

Jean Maillard

ADES - Gilbert AMY, **Strophe, Sonata pian'e forte.**
HMU - G. APERCHIS, **Parenthèse, Il gigante golia.**
G.M.I. - G. AURIC, **Imaginées**
SAPPHO - A. BANCQUART, **Thrènes I et II, L'amant déserté.**
M.G.G. - P. BOULEZ, **Sonate n° piano** (avec WEBERN, **Var. op. 27**)
ERATO - Jacques CHARPENTIER, **Livre d'orgue**
ERATO - N.T.DAO, **Ba me Viet-Nam, Pha-pong, Gio dong**
CALLIOPE - H. DUTILLEUX, **Symphonie I**
ERATO - G. GRISEY, **Partiel, Période, Charme**
ADES - Betsy JOLAS, **Concerto piano, Stances, J.D.E., Point d'aube**
G.R.M. - **Musiques électro-acoustiques,** de M. LEVINAS & Th. KESSLER
E.F.M. - Gérard MASSON, **Hymnopsie**
C.B.S. - Paul MEFANO, **Madrigal, Ondes, Espaces, Mouvements, Eventail**
SAPPHO - Traistan MURAIL, **Un jardin secret, Mémoire, Erosion**
ERATO - Maurice OHANA, **Llanto**
G.R.M. - J.C. RISSET, **Inharmonique, Dialogue, Moments Newtoniens, Mutations** — Collection «**Musique française d'aujourd'hui**»

POIVRE et SEL

A la demande d'animateurs socio-culturels, de Foyers Educatifs, de lycéens, nous ouvrons une rubrique : « POIVRE ET SEL » Jazz, Pop, Rock.
J. BINSZTOK et F. LAFFANOUR, Professeurs d'Histoires essaieront d'orienter les lecteurs intéressés vers ce qu'il y a de meilleur ... ou de moins mauvais.

DIRE STRAITS - Vertigo SE 9102 021 (dist. Phonogram)

Enfin un bon disque dans le fatras discographique de disco-variété, faux rock et punks bidons. DIRE STRAITS, c'est un son nouveau, des textes pour une fois intéressants, une voix très belle assez grave et un peu éraillée, tout cela grâce à MARK KNOPFLER, chanteur soliste, auteur compositeur du groupe.
Même si parfois on ressent des influences de LOU REED dans la façon de chanter, notamment dans "Sultans of swing", ou celle de CLAPTON pour la rythmique de "Setting me up" ou bien encore J.J. CALE dans "In the gallery" et surtout dans "Southbound again", cela ne reste en aucune façon au niveau d'une recette mais est, au contraire, parfaitement assimilée pour pouvoir en tirer le meilleur.
DIRE STRAITS, c'est aussi ce son qu'on ne peut pas vraiment qualifier de nouveau mais qui était oublié depuis longtemps telle la guitare à la Shadows de "Down to the waterline" ou les solos de Mark Knopfler parfaitement exécutés d'un son clair et à peine distordu obtenu en jouant en picking.
Leur passage à Paris nous a déçus, mais le disque est un des meilleurs de l'année, un de ceux qu'on ré-écoute sans se lasser, sans se lasser...

BRIAN ENO Music for films - Polydor 2310 623

Le touche à tout de génie, l'intellectuel au visage d'ange Eno/Mabuse derrière ses consoles. Remarke/Remodel ; Oskar / Caligari des années 1970. Tour à tour grande folle du Sax embrumé de ROXY MUSIC, programmeur livide avec Robert Fripp, des répétitions de "No Pussy footing", demi-crooner figé dans Before et After Science; mais aussi producteur du plastique caoutcheux Devo. Dans cet album ENO bricole des sons au synthétiseur dont la destination première est le support filmique. Les films on ne les connait pas encore, mais on peut aisément les imaginer. Pub électrique pour ordinateur IBM magnétique. Des musiciens célèbres apparaissent sur certains morceaux - John CALE, Robert FRIPP ; - et le tout donne un album très froid qui joue habilement sur les nerfs pour s'achever dans la beauté poignante de "Sparrowfall".

AC/DC "If you want blood, you've got it" - Atlantic 50 532 (Dist.WEA)

Si vous aimez le Rock et l'ambiance des concerts, les guitares aux sons distordus, les solos aussi éblouissants que stridents, les voix éraillées et le sang, celui dont on fait la peinture, qui coule à flot, si de surcroit vous avez quelques tendances démoniaques, vous serez alors comblés ce qu'il vous faut, c'est AC/DC.
AC/DC c'est de l'excellent Rock de scène, un peu simple peut-être, mais dans lequel on se laisse facilement entrainer. Si vous voulez du sang vous en avez plein la pochette.

DARYL HALL et JOHN OATES "Along the red ledge" Afli 2904 RCA

Voilà deux beaux jeunes-gens américains qui savent s'entourer de bons musiciens et de bons techniciens. Ils ont même su trouver un bon maquettiste pour la pochette.
Leur disque est bien fait, bien chanté, bien mixé, mais manque un peu de personnalité, un peu de génie musical. Cela s'écoute très bien, mais on a l'impression d'une musique dont la construction hybride ne se justifie par aucun but.

WILKO JOHNSON "Solid senders" - Polydor SE 2473 752

Que dire sinon encore un disque de Rock ; un de plus... Pas pire, mais en tout cas pas meilleur que la production courante. Du travail bien fait, mais sans génie. WILKO n'aurait jamais du quitter Docteur FEELGOOD.
Il manque de présence et de voix ; de temps en temps, mais pas trop un petit solo... Et puis surtout ce piano très rétro, fin des années 1950 insupportable à la longue. Seul "Burning Down" tranche sur l'ensemble des morceaux. L'emballage étant à la hauteur du produit...

ERIC CLAPTON "Backless" - Polydor 2479 221

Depuis des années que CREAM n'existe plus on se demande tou-

jours quand CLAPTON va faire quelque chose de nouveau. Passé par les mutations les plus diverses et les plus dramatiques, il semble revenir avec ce disque vers ce qu'il a toujours fait et bien fait, le Blues, mais cette fois avec une énergie bien supérieure à celle qu'il déployait dans ses précédents albums. On reste malgré tout sur sa faim ; il semble bien las ! les années ...? La pochette semblerait indiquer que même CLAPTON somnole à l'écoute de sa musique.

DAVID BOWIE "Stage" - RCA PL 02913 (2)

L'homme venu d'ailleurs a encore frappé, où, on ne le sait pas vraiment. Si vous aimez le BOWIE de "Ziggy Stardust", alors la première face vous conviendra, par contre, ceux qui aimaient mieux "Station to Station" n'auront qu'à tourner le disque. Les autres, qui aiment ENO et ses langueurs seront ravis de trouver une face pour eux, n'oublions personne tout le monde en aura, voici donc la dernière face pour les Heroes.
A vouloir plaire à tous, à changer de style à chaque mode, le caméléon BOWIE en perd la tête. Surement artiste de grand talent et même de génie, BOWIE en fait trop. Le disque est à l'image de son talent, à la fois fin et décousu ; pathétique et sans âme ; rock et variété.

STEPHEN BISHOP - ABC 68 072 (Dist. Carrere)

Comment critiquer une production comme celle de STEPHEN BISHOP. Tout y est bien, sa musique simple et facile à retenir, ses arrangements excellents. Même son chant, sans excès. Il n'a pas la voix SPRINGSTEEN, mais l'ensemble donne un mélange savoureux des influences les plus diverses. Soit ce disque est un essai de style, alors bravo, soit c'est un pastiche, il fallait le dire, ou alors de qui se moque-t-on ?

BOOGIE WOOGIE - RCA 42395

Un excellent cadeau pour les fêtes de fin d'année. Du Boogie et du meilleur ; 3 disques où sont réunis les plus grands noms, - de EARL HINES à COUNT BASIE - une excellente compilation qui techniquement satisfera les plus exigeants.

DON WILLIAMS "Expressions" - ABC 68 073 (Dist. Carrere). JIMMY BUFFETT "You had to be there" - ABC 1008/2 (Dist. Carrere) DOLLY PARTON "Heart breaker" - RCA PL 12792.

Grande offensive de la musique "Country" (approche de Noël ?) Fabrication Nashville. 100 % pur p'tit blanc authentique. Des disques bien ficelés pour siroter une boite de soupe façon Wahrol sans crampe d'estomac. Non, jamais la voix aigrelette de DOLLY PARTON ne brisera mon cœur.
Si vous avez eu la chance de rater son récent passage à Paris, initiez-vous à Nashville en allant voir le chef-d'œuvre d'Altman...

URIAH HEEP "Fallen angel" - WEA bro 2028

URIAH HEEP joue la musique de son âge. Du rock bien brutal et lourd auquel il n'y a rien à reprocher sinon qu'il n'est pas très nouveau. Mais qui fait vraiment du neuf de nos jours... Sans sacrifier à la mode disco ou reggae, ils continuent à jouer leur musique qui a beaucoup de swing et de punch. C'est surement meilleur sur scène mais les inconditionnels du Rock l'écouteront toujours avec plaisir.

ETIENNE CHICOT - Polydor 2473 091

Un chanteur français : angoisse, pincements au cœur, mains moites, légère nausée.
Entre Shélaid et Ringard ? Plus près de Jaûny ou de Patrick Jyvè - du néant à la niaiserie, toutes les nuances sont présentées. Heureusement ETIENNE CHICOT est ailleurs, près des gens qui font de la musique et écrivent des paroles intelligentes (yeah !) Tout semble arriver : après HIGELIN, LAVILLIERS... ETIENNE CHICOT a trouvé d'emblée un ton original. Ses paroles vont de la nostalgie "Lettre à mon frère" à la dérision humoristique "Le matin, quand je me réveille..."
Musique et paroles se fondent harmonieusement, et le résultat est plus qu'agréable.

ARLYN GALE "Back to the midwest night" - ABC 1096

Un nouveau venu qui puise son inspiration aux meilleures sources : Bruce SPRINGSTEEN, mais sans la violence musicale ni l'agressivité des paroles. Servi par des arrangements impeccables qui visent à mettre en valeur la voix chaude et voilée du chanteur, le disque est une réussite surtout par les temps forts que sont "Back to the Midwest Night" et "Tiger on the lawn".

AL STEWART "Time passages" - RCA PL 25173

Si la musique californienne doit servir d'ambiance pour les grands hôtels décadents, pour stars déchues et musiciens pop en mal de luxe, AL STEWART est tout désigné pour remplir ce rôle ; à la fois agréable, peu agressive, bien construite et chantée gentiment, sa musique a cependant le défaut de manquer d'originalité. Quant aux paroles... sauce mystico-païenne et vagues de suicides sur le rêve américain déserté par les surfs.

OREGON "Out of the Woods" - WEA ELK 52101

La musique d'OREGON est du très bon jazz moderne et blanc, aux consonnances électriques feutrées, au son très agréable. Les musiciens ne s'avancent qu'à tour de rôle sur le devant de la scène, chacun reprend sa place et personne ne semble dominer vraiment l'ensemble de la formation. Egalité parfaite ? Les changements de rythmes sont progressifs, rien ne heurte, cela pourrait rappeler l'ambiance de SOFT MACHINE (Third), ce ton à la fois effacé et pourtant fin, subtil et plein de douceur.
La musique d'OREGON est de celle qui s'écoute formidablement bien, dans laquelle on se laisse bercer par le rythme sans même s'en rendre compte, projeté dans un monde paisible, un peu suranné, celui du jazz qui ignore la Punktitude et ses hordes sauvages.

THIRD WORLD - ISLAND 9123 035 (Dist. Phonogram)

Encore un disque de Reggae - même les émigrés jamaicains vivant dans les ghettos luxueux de New-York regrettent la paleur des couteaux des bidonvilles de Kingstown. Ils mélangent donc Marcuse et le Négus ; Réggae et Soul music ; Amérikkke et Jamaïque.
A la confluence de 3 mondes, THIRD WORLD est le produit typique d'intellectuels noirs désemparés, cherchant vainement à retrouver des racines à jamais perdues. Malgré tout, le résultat est original, savant mélange de Reggae et de musique africaine, soutenu par une section rythmique très noire américaine. C'est un disque très dansant, agréable à écouter, malheureusement pas par ceux à qui il est destiné.

LEVON HELM - ABC 68 074 (Dist. Carrere)

Après 15 ans avec THE BAND, le 1er album de LEVON HELM. Il ne faut pas s'y fier, même s'il semble un peu effacé, il n'en est rien, LEVON HELM est un fort bon chanteur de Rock-Country. Il avait déjà prouvé ses qualités de musicien, mais son disque est une confirmation de son talent. Bien entouré par des musiciens excellents, servi par une bonne technique du son, il nous réserve 40 minutes de bonne musique Rock aux accents americains que cela s'oriente vers le Boogie, ou le Rythme and Blues, la petite voix nasillarde de LEVON HELM ne déçoit pas, elle surprend même parfois.

CHICK COREA "Friends" - Polydor 2391 366

Fip Corea. Ondes moyennes, place de la Concorde, il est cinq heures, je m'ennuie dans les embouteillages.

INFORMATIONS DIVERSES

o L 'Harmonie vivante

Madame A. DOMMEL-DIENY fondatrice des « Cahiers de l'Harmonie Vivante » que nos lecteurs connaissent bien, entourée d'anciens élèves et d'amis conquis par la valeur des méthodes de l'Harmonie vivante, a créé l' «ASSOCIATION DES AMIS DE L'HARMONIE VIVANTE » dans le but de défendre et promouvoir les idées exposées par Mme Dommel-Diény dans sa collection, laquelle aura bientôt 30 ans d'existence. L'écriture musicale unie à l'analyse harmonique fut l'idée fondamentale de cette méthode.

Le premier Cahier de l'Association, nº 1 a paru en octobre 1978. Au sommaire figure : Nécessités rythmiques et harmoniques dans la formation, par F. Gervais - La langage harmonique de Ravel dans ses œuvres de chambre (D. Pistone) - Analyse musicale des Jeux d'Eau de Ravel (S. Gut) - Avec Bach ..... encore et toujours (A. Dommel Diény) - Portrait « par ceux qui les ont connus » Vincent d'Indy (A. Dommel Diény) - Notes de lecture - Echos.

De nombreuses adhésions à cette Association sont à souhaiter. S'adresser au siège social, 34, rue de Verdun 94260 Fresnes.

A partir du 1er janvier 1979, la Maison HONORE-CHAMPION, 7, Quai Maquaire, Paris 6ème, tél. 336 51-65, assurera la diffusion des ouvrages édités par Madame DOMMEL-DIENY, soit : L'Abrégé et les fascicules : nº 6, Mozart, Beethoven; nº 9, Schubert, Liszt; nº 11, César Franck; nº 12, G. Fauré.

o Organa Europae 1979

Il s'agit d'une remarquable Edition des Concerts Spirituels de Saint-Dié - B.P. 16, 88105 – Prix franco F. 42 (F.B. 305, F. S. 20).

Voici douze ans, les Concerts Spirituels de Saint-Dié faisaient paraître pour la première fois un très beau calendrier international d'orgues européennes. Le calendrier de 1979 est particulièrement réussi : ses treize reproductions en couleurs dans le grand format 24 x 37 cm. font une place prioritaire à l'Italie avec les rutilants buffets de Grosotto en Valtelina, de Pistoïa, de la cathédrale d'Asola, de l'église San Pietro de Modène, avec ses splendides peintures. La couverture reproduit un charmant petit instrument d'origine napolitaine de la fin du XVIIº siècle, volets grands ouverts, où ocres, vermillons, ors et émeraudes chantent merveilleusement. La Suisse est représentée par trois instruments historiques : Sion (Valais)qui contient en son église du mont Valère le plus ancier orgue du monde actuellement jouable, Saint-Urban (Lucerne) avec son instrument baroque si bien enchassé en son ancien monastère, et Saint-Ursanne (Jura) qui rappelle les buffets d'Andréas Silbermann d'Alsace. On pourra admirer la noblesse et la solennité de l'orgue (1715) de la basilique N.D. de Saint-Omer, et le curieux petit buffet néogothique de la collégiale St-Martin de Colmar, entièrement construit à partir de pièces détachées d'anciens confessionnaux et tambours de porte d'églises désaffectées, inauguré en 1974. Comme la France, la Belgique est-présente en cet ORGANA EUROPAE 1979 par deux instruments : l'important instrument de St-Paul d'Anvers (1658) et l'orgue de Zele, en Flandre orientale (1780), qui attendent tous les deux une indispensable restauration. C'est enfin le très majestueux buffet de l'église St-Paulus des Dominicains à Berlin-Moabit, construit en 1975 qui représente l'Allemagne. Sauf cette dernière reproduction, toutes les photos ektachrômes sont de Pierre Vallotton qui prend la peine de rédiger au verso de chaque reproduction un bref résumé de l'histoire de l'instrument et sa composition.

o Des vacances musicales pour jeunes et moins jeunes

La Fédération Nationale d'Associations Culturelles d'Expansion Musicale (FNACEM) vient d'élaborer la 1ère tranche de son planning de « Vacances Musicales », qui s'annonce prometteur de séjours enrichissants en des lieux variés.



J.M. FUZEAU S.A.

b.p. 6 - 79380 COURLAY - tél. (49) 72.22.13

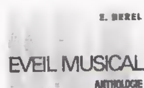
ÉDITIONS



- Jacques BARATHON

"AVANT LE SOLFÈGE"
- 2 cahiers d'élèves,
- 2 disques ou cassette.

Exercices sonores et visuels.
Connaissance des instruments.
Approche des principaux paramètres musicaux et de leur représentation graphique.
Age : 5 à 6 ans.



- Eugène BEREL

"EVEIL MUSICAL"
2 ouvrages pédagogiques.
Une mine de renseignements.



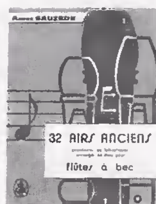
- Pierre LOTTE

Série "SOLFÈGE-RYTHME"
par la flûte à bec.
Tous niveaux primaires et collèges.

- François ROSSE
André SAUZÈDE
Louis LIÉBARD

Harmonisations diverses
pour instruments et chœurs.





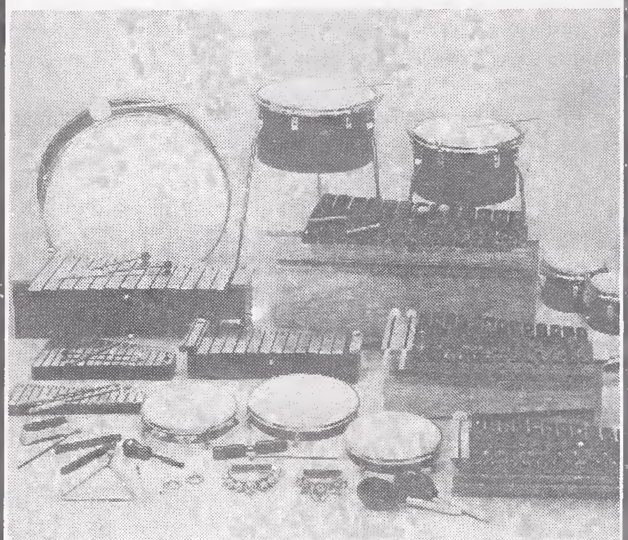




- D. et Y. MAZE

"POUR LA MUSIQUE"
Série d'ouvrages pour les collèges.
La musique par les textes musicaux.

PERCUSSIONS



Importateur exclusif
GB
ORFF SCHULWERK
instrumentarium

CATALOGUE GÉNÉRAL SUR DEMANDE
à J.M. FUZEAU S.A. • B.P. 6 • 79380 COURLAY

D'abord, pour Noël 1978, des vacances « Ski et Musique » pour différentes tranches d,âge — entre 8 et 17 ans — à LA COLMIANE (Alpes-Maritimes), du 22 Décembre au 3 Janvier, ainsi qu'un séjour culturel pour adultes en U.R.S.S., avec le Transsibérien depuis MOSCOU jusqu'à NOVOSSIBIRSK, capitale de la Sibérie Occidentale, du 26 Décembre au 2 Janvier.

Des vacances « Ski et Musique », ainsi qu'à la mer auront lieu aussi pendant les vancances de Février 1979 et celles de Printemps.

Enfin, plus de vingt sessions de vacances musicales se dérouleront en faveur d'enfants et d'adolescents, tant en France qu'en Pologne, Angleterre, etc.... pendant l'été 1979.

Pour tous renseignements s'adresser, dès maintenant, à la F N A C E M, 12, rue du Parc Royal 75003 PARIS, Tél. : 277 54-00 et 277 55-00.

o **Le guide Akai du disque classique**

Ce Guide a pour but d'offrir pour chaque œuvre les moyens de choisir le meilleur enregistrement. Le choix des disques retenus dans ce guide répond à une sélection rigoureuse de la valeur musicale des enregistrements les plus réussis. En fin de volume figurent trois tables analytiques fort utiles faisant apparaître tous les interprètes importants, les œuvres et les compositeurs. Ainsi pour Albeniz, Ibéria : interprétation éblouissante. Un disque de base pour la musique espagnole. Decca, 2 disques en album.

L'animateur ou plutôt le fondateur, Christian Paillot, Président-Directeur Général conduit son affaire avec le plus grand soin, son souci étant d'aider chacun au mieux de ses choix.

Ce guide est , dès maintenant, à la disposition du public dans tous les kiosques.

o **LE FESTIVAL DE LILLE dans la Région Nord-Pas de Calais**

Ce Festival 1978 a ceci de particulier, d'original et de nouveau : une organisation et des manifestations artistiques fortement diversifiées, s'écartant des sentiers battus, soit en définitive : l'utilisation de toutes les énergies locales, une manifestation populaire dans la plus belle expression du terme. Ainsi l'Orchestre Philharmonique de Lille dirigé par J. Claude Casadessus, les nombreuses chorales régionales avec Michel Corboz : deux oratorios de Marc Antoine Charpentier, le Barbier de Séville en sa version originale, une œuvre inconnue de Richard Wagner « Le Dernier Repas des Apôtres » chœurs d'hommes a cappella.

En outre, un voyage aux arts ethniques : les microns-tons de la flûte de Mahaligam, venue du sud de l'Inde, le chant de Kinshi Tsuruta, l'art magique des Mossi de Haute-Volta, etc .....

En résumé, Arts de la musique, arts ethniques, jazz, pop, danse, musique ancienne, théâtre - Schubert, O. Messiaen, cinéma, opéra.

Voici, certes un programme fait pour des adultes; toutefois, les enfants ne sont pas oubliés avec les modernes lanternes magiques de Patrick Fleury.

Ce 7ème Festival dont P. Mauroy en est le promoteur, est organisé par l'Association pour le Festival, aidée par les villes de Lille, Arras, Douai, Grande Scynthe, Roubaix, Saint-Quentin, Tournai (Belgique).

o **ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN, Président Pierre Boulez**
(15, rue de Bruxelles - 75009 Paris)

Lundi 4 décembre : Olivier Messiaen (Oiseaux exotiques, 4 études de rythme, Sept études de rythme, Le Merle noir, Couleurs de la Cité Céleste (Théâtre de la Ville, 2, Place du Châtelet, Paris).

10 décembre : O. Messiaen, - 29 janvier 1979, cycle Berg : Kammerkonzert, Quatuor à cordes op. 3 - Charles Yves . Concord sonata pour piano (Théâtre d'Orsay, 7, Quai Anatole France, Paris 75007.

31 janvier : Atelier Zender : Modelle, Lo-Shu 1, Lo-Shu 11, Lo-Shu 111 : Ensemble Intercontemporain, I.R.A.C.M., Espage de Projection, 31, rue St-Merry, 75004 Paris.

o **Les Concerts de Midi**

Tous les vendredis de 12 h. 30 à 13 h. 30 dans l'Amphithéâtre Richelieu de la Sorbonne : vendredi 1er décembre, violoncelle d'hier et d'aujourd'hui, œuvres de Gabrielli à Hindemith; dialogue sur le violoncelle entre S. Milliot et J. Chailley avec Alain Sabouret, pianiste - 8 décembre, Moyen âge et troubadours - 15 déc., Musique traditionnelle d'Asie : Chine, Vietnam, Iran. Renseignements : Fr. Franz, tél. : 500-74. Siège social, 3, rue Michelet, 75006 Paris. Tél. 326 94-14.

o **Cité Universitaire**

Le mardi 19 décembre, 21 hres, au Grand Théâtre, 21 Bld Jourdan, 75014 Paris (Métro Universitaire, Châtelet RER). Concert au profit de **Amnesty International** - Programme : J.S. Bach Concerto Brandebourgeois n° 3 - Concerto violon (mi maj.) - pour piano (fa min) -Suite en si (flûte) de X. Pillot - Location : F.N.A.C. Rennes, du 11 au 16 décembre. Tél. : 540 84-17. de 16 à 20 hres.

o **PUBLICATIONS RECUES .-**

« **Le Chant Choral** » - Revue trimestrielle éditée par le Mouvement « A Cœur Joie » dont le Directeur est Marcel Corneloup. Le numéro 19 offre entre autres un article intéressant sur la musique à la Martinique; un entretien avec Jean Sourisse, professeur d'Education Musicale sur la Chorale « Audite Nova » de Paris, etc... - Le Chant Choral, 8, rue de la Bourse, 69289 LYON Cedex 1.

« **La Revue Musicale Suisse** » paraît tous les deux mois. Au sommaire du numéro d'Octobre 78 un article de Pierre Boulez sur **Invention-Recherche** et la réponse d'Alexandre Goehr, compositeur, élève de Messiaen. (Edition Verlag Hug & C°, Postfach, 8022 Zurich, Suisse).

« **Information et Pédagogie Musicale** » - Edité par Van de Velde; Siège Social : I.P.M. La Petite Plaine « Fondettes », 37230 Luynes. Articles pour les éducateurs des classes primaires, les instituteurs, présentant plusieurs propositions de travail, des articles pédagogiques, un atelier musical, etc......

Musique et Tradition.
Bimestrielle, cette revue d'Informations musicales et artistiques, créée par Raymond des Essarts lutte pour la sauvegarde de la tradition musicale, s'efforce et parvient à présenter à ses lecteurs, une documentation précise, sérieuse.
Il s'agit donc d'un combat courageux contre la facilité, l'ignorance, le snobisme, cette Pollution Musicale dont parle R. des Essarts dans son Editorial. Au sommaire : Bayreuth, les Soirées de Musique et Tradition, le Chant Grégorien, Les 90 ans de Louis Durey, etc... (Musique et Tradition, 90, av. de Villiers, 75017 Paris. Tél. : 924 68-71.

« **L'Escargot Folk** », 43, rue Léon-Frot, 75011 Paris, Tél.: 370 43-33 - 43-85. Revue mensuelle, réservée au Folklore. Le dernier numéro (Novembre) est consacré à la Bretagne.

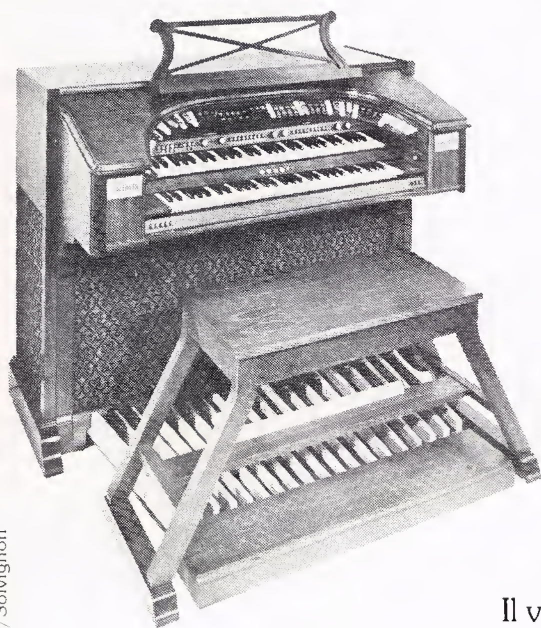
o **ASSOCIATION FRANCE-U.R.S.S.**
CHEFS D'OEUVRE de l'ART RUSSE RESTAURES

du 24 Novembre au 30 Décembre 1978, Exposition de 100 originaux restaurés par des spécialistes soviétiques.
Icones - Portraits - Aquarelles et Dessins, Peintures Naïves.
Conférences et présentations de Films, 61, rue Boissière 75116 PARIS.

Virtuose ou amateur nous saurons vous satisfaire.

PIANO CENTER,
leader français des instruments à clavier,
présente, sur 2.800 m2,
la plus belle exposition de la région parisienne,
de pianos, orgues et synthétiseurs ;
assisté des meilleurs conseillers-techniciens,
vous trouverez l'instrument
répondant à votre personnalité
et à vos connaissances musicales.



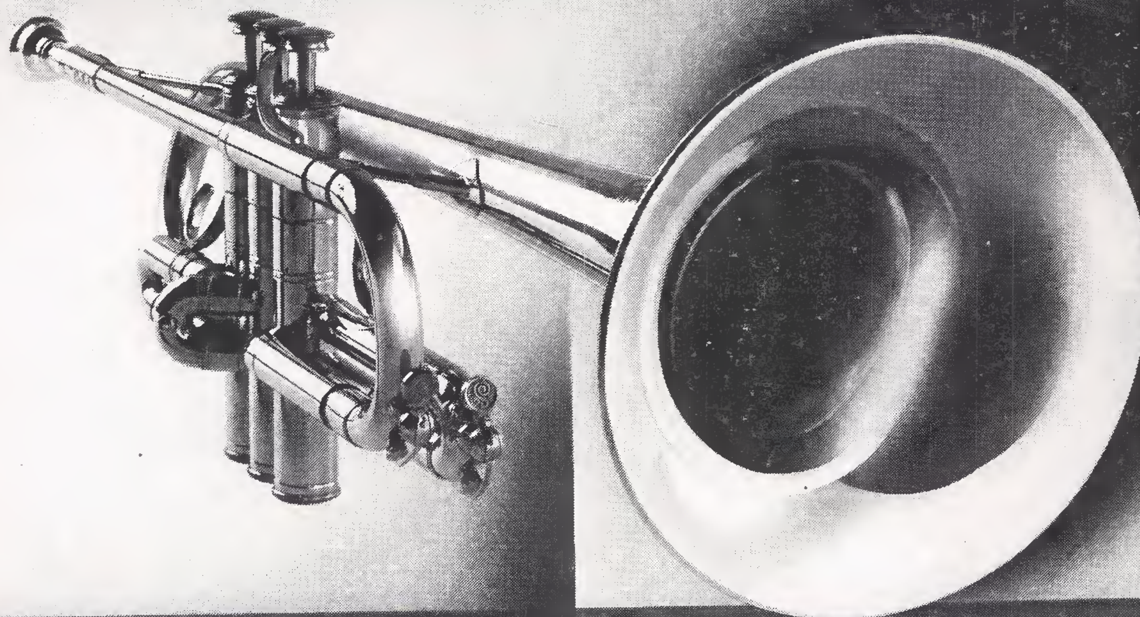


Offre gratuite
Sur simple demande, nous vous ferons parvenir
notre luxueux catalogue présentant
83 instruments en photos couleur.
Cette brochure regroupe
22 des meilleures marques mondiales
de pianos et orgues électroniques.
Il vous suffit d'écrire à l'une des adresses ci-dessous.

Lafourcade Conseil/Solvignon

Piano center

PIANOS : 71, rue de l'Aigle - 92250 LA GARENNE - Tél. 242.26.30 et 782.75.67
PIANOS et ORGUES : 122-124, rue de Paris - 93100 MONTREUIL - Tél. 857.63.38



série 700

Trompettes Si♭ et Ut/Si♭

série 700 D

Trompettes Si♭ et Ut
à pavillon démontable,
laiton ou cuivre rouge



Henri Selmer et Cie
MANUFACTURE D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE
Documentation sur demande : **Henri Selmer et Cie**
18, rue de la Fontaine-au-Roi, 75011 PARIS
Téléphone : 357.09.74
(Vente chez nos dépositaires)